

Αχιλλέας Γ. Χαλδαιάκης

Η 'γυναικεία αίσθητική' στην Βυζαντινή Μελοποιία

Αυτό είναι το ερώτημα: αποτυπώθηκε ποτέ στη βυζαντινή μελοποιία κάποια ιδιαίτερη «γυναικεία αίσθητική» κατά την κατασκευή όποιουδήποτε μέλους; Η ερώτηση είναι εύθεϊα· ή απάντηση, όμως, δεν μπορεί παρὰ νὰ εἶναι πλάγια:

Ὡς «βυζαντινὴ μελοποιία» ἄς κατανοηθεῖ –γενικά– ἡ μουσικὴ ἔμπνευση· ἡ δυνατότητα ἐπινόησης καὶ καταγραφῆς κάποιας (βασισμένης πάνω σὲ ἓνα ποιητικό-ὕμνογραφικὸ κείμενο) μελωδίας, προορισμένης νὰ ἀκουσθεῖ (κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὀρθόδοξης λατρείας) ἐντὸς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χώρου, ὡς ὑποβοηθητικὸ μέσο τῆς συνομιλίας τῶν πιστῶν μὲ τὸν Θεό¹. Ἡ «γυναικεία αἰσθητική» σ' αὐτὴ τὴ βυζαντινὴ μελοποιία θὰ ἀνέκυπτε –αὐτόχρημα καὶ εὐλογα– στὴν περίπτωσι πού ἐφευρετὴς ὁποιασδήποτε μελωδίας ἦταν κάποια γυναίκα...

Μὲ δεδομένο τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ πλεῖστο (γιὰ νὰ μὴν πῶ: τὸ σύνολο) τῆς παραδεδομένης βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας εἶναι κατασκευασμένο ἀπὸ (γνωστοὺς καὶ ἄγνωστους) ἄντρες, ἡ απάντησι στὸ ἀρχικὸ ερώτημα δὲν ἀποδεικνύεται εὐκολὴ ὑπόθεσι. Ἡ παρουσία τῆς γυναίκας στὴ λατρευτικὴ μουσικὴ τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησίας εἶναι –γενικότερα– ἐνδεικτικὴ, ἀλλὰ πάντως αἰσθητή². Τὸ θέμα ἔχει ἤδη ἐρευνηθεῖ ἐπαρκῶς· εὐάριθμες γυναῖκες ποιήτριες καὶ ψάλτριες καὶ κωδικογράφοι εἶναι γνωστὲς στὴ σχετικὴ ἔρευνα³.

¹ Γιὰ τὴ βυζαντινὴ μελοποιία γενικὰ βλ. Χρῦσανθος 1832:174-92 (§§ 389-431). Πρβλ. καὶ Χαλδαιάκης 2007β.

² Βλ. σχετικὰ: Τρεμπέλας 1926. Φιλόθεος 1953. Μανιάκης 1993. Κορακίδης 2003. Κορακίδης 2004. Σπυράκου 2008:94-5, 182-97. (Ὅπου μνημονεύεται καὶ περαιτέρω ἀρμόδια βιβλιογραφία).

³ Γιὰ τὶς γυναῖκες ποιήτριες βλ. Catafygiotou-Topping 1982-83· πρβλ. καὶ Κορακίδης 2004:112-24. Γιὰ τὶς γυναῖκες ψάλτριες βλ. Touliatos-Banker 1982. Touliatos-Banker 1984. Touliatos-Banker 1993 [= Τουλιάτου 2002]. Touliatos 1999. Στὴν ὑπάρχουσα βιβλιογραφία (ὅπου, σημειωτέον, δὲν διαχωρίζονται πάντοτε εὐκρινῶς οἱ ἐν λόγῳ δύο ρόλοι) εἰδικότερος λόγος γίνεται, βέβαια, γιὰ τὴ γνωστὴ ὕμνογράφοι Κασσιανή· βλ. ἐνδεικτικὰ: Tillyard 1911. Χατζησολωμός 1984-85. Touliatos 1996a. Touliatos 1996b. Touliatos 2000. Βουρλῆς 2000. Τσιρώνη 2002. (Ὅπου καὶ πλούσια συναγωγὴ ἄλλης σχετικῆς βιβλιογραφίας). Τέλος, γιὰ τὶς γυναῖκες κωδικογράφους (ἀλλὰ καὶ κτήτορες κωδίκων) βλ. Λάμπρος 1903 [πρβλ. καὶ Λάμπρος 1906, 1907, 1908, 1910, 1913]. Βέης 1905. Carr 1985.

Ὡς πρὸς τὴ μελοποιία, ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ ἐδῶ ἀποκλειστικά, τὰ δεδομένα εἶναι πενιχρότερα: Μέχρι τώρα, γνωρίζαμε ἓνα μόνο μουσικὸ ποίημα, ἀποδιδόμενο (μὲ κάποια ἐπιφύλαξη) στὴν κόρη τοῦ περιήφημου βυζαντινοῦ μελουργοῦ (τῶν ἀρχῶν τοῦ 15^{ου} αἰώνα) Ἰωάννη Κλαδᾶ. Πρόκειται γιὰ ἓνα (μελοποιημένο στὸν τέταρτο ἤχο τῆς βυζαντινῆς ὀκτωηχίας) Κοινωνικὸ *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος, ἅπαξ ἀνθολογούμενο* στὸν κώδικα EBE 2406 (τοῦ ἔτους 1453), φ. 258^v (ὑπὸ τὴν ἐξῆς ἀναγραφή: *Τοῦ αὐτοῦ [κὺρ Ἰωάννου τοῦ Κλαδᾶ καὶ λαμπαδαρίου τοῦ εὐαγοῦς βασιλικοῦ κλήρου]*· τινὲς δὲ λέγουσιν ὅτι ἔστιν τῆς θυγατρὸς αὐτοῦ), τὸ ὁποῖο παρουσίασε παλαιότερα, μελέτησε καὶ δημοσίευσε μεταγεγραμμένο, ἡ Diane Touliatos⁴. Τώρα πιά, σ' αὐτὴ τὴ γνωστὴ σύνθεση προστίθεται καὶ μιὰ ἀκόμη, ποὺ ἐντόπισα κατὰ τὴ διάρκεια παλαιότερης ἔρευνάς μου (γιὰ τὴν ἐτοιμασία τῆς διδακτορικῆς διατριβῆς μου πάνω στὸ θέμα Ὁ πολυέλεος στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία)⁵. Πρόκειται γιὰ μιὰν ἐνδιαφέρουσα μελοποίηση, ποὺ ἀποτελεῖ μέρος (γιὰ τὴν ἀκρίβεια: τὸν στίχο *Εὐλογήσατε τὸν Κύριον*), ἐνός πολὺ γνωστοῦ βυζαντινοῦ πολυελέου, μελοποιημένου στὸν πρῶτο ἤχο, τοῦ λεγόμενου πολυελέου τοῦ Κουκουμᾶ. Ἡ σύνθεση, ποὺ ἐπίσης ἀνθολογεῖται ἅπαξ στὸν κώδικα Κουτλουμουσίου 399 (τῶν μέσων τοῦ 14^{ου} αἰώνα), φ. 61^{r-v} (ὑπὸ τὴν ἀναγραφή: *Τῆς Καλογρέας [sic]*), ἀποδίδεται ἀόριστα σὲ κάποια *Καλογραία* (δηλαδὴ μιὰ γυναίκα μοναχή)· στὸ σύνολο τῆς (ὥς σήμερα, τουλάχιστον, ἐρευνηθείσας) βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιητικῆς παραγωγῆς, αὐτὴ εἶναι μόλις ἡ δευτέρη γυναίκα συνθέτρια⁶.

⁴ Βλ. Touliatos-Banker 1982:693-95 & 704 (notes 20-3) & 709 (example 1). Touliatos-Banker 1984:63-5. Touliatos-Banker 1993:122 & 253 (notes 54-7) [= Τουλιάτου 2002:14 & 19 (σημ. 54-7)]. Ἄλλες, ψιλές, μνεῖες στὴ συγκεκριμένη συνθέτρια καὶ τὴ σύνθεσή της βλ. ἐνδεικτικὰ στά: Velimirović 1966:12. Στάθης 1977:104. Jakovljević 1988:71-2. Πολίτης & Πολίτη 1991:401. Στάθης 1994-95:48. Καραγκούνης 2003:219. Κορακίδης 2004:129. Ἀναστασίου 2005:305. Στάθης 2005:44.

⁵ Βλ. Χαλδαιάκης 2003:415, 710, 716. Ὡστόσο, ἡ ὑπαρξὴ αὐτῆς τῆς σύνθεσης εἶχε ἤδη, πρωτογενῶς, καταγραφεῖ στὸ Στάθης 1993:235 [πρβλ. καὶ Στάθης 2005:44].

⁶ Σημειωτέον ὅτι ἔχει, ἐπιπλέον, ἐπισημανθεῖ (μὲ βάση πάντοτε τὰ δεδομένα ἀμιγῶς μουσικῶν χειρόγραφων πηγῶν) καὶ ἡ μνεῖα μιᾶς ἀκόμη γυναίκας, ποὺ χαρακτηρίζεται ὡς *Κουβουκλείσaina*. Τὸ ὄνομά της ἐντοπίζεται σὲ σχετικὸ σημείωμα, καταχωρισμένο στὸ φ. 339^r τοῦ κώδικα Μεγίστης Λαύρας Γ 71 (Στιχηράριο τοῦ 13^{ου} αἰώνα), ποὺ ἔχει συγκεκριμένα ὡς ἐξῆς: + ἐκοιμήθην ἢ δούλη του θεοῦ (εὐ)γενοῦ [:] ἢ κουβουκλησena· / ἢ δομεστηκῆνα· μηνὶ· σεπτειρῶ· ια' ὥρα α' / τῆς ἡμέρας· ἐν ετοί· ζουζουξουθ' [6769 = 1260]· κ(αι) μακαρία ἰ μνήμη αὐ(τῆς) [αὐτοψία (βλ. καὶ σχετικὸ πανομοιότυπο στὸ τέλος τῆς παρούσας μελέτης)]. Τὸ παραπάνω σημείωμα πρωτοδημοσιεύθηκε στὸ Εὐστρατιάδης & Σπυριδίων 1925:42 [ἐκεῖ μεταγράφεται, συγκεκριμένα, ὡς ἐξῆς: «Ἐκοιμήθη ἢ δούλη τοῦ θεοῦ Εὐγενοῦ ἢ Κουβουκλήσena ἢ δομεστικῆνα μηνὶ Σεπτεμβρίῳ ια' ὥρα α' τῆς ἡμέρας ἐν ἔτει ζζξη' καὶ μακαρία ἢ μνήμη αὐτῆς». Ὅπως φαίνεται, ἡ κυριότερη διαφοροτικὴ ἀνάγνωση ἀφορᾷ στὴν ἀναγραφόμενη χρονολογία, ἢ ὁποία πρέπει πλέον νὰ διορθωθεῖ ὅπως παραπάνω (: 1260 ἀντὶ 1259)]. Πανομοιότυπη ἀναδημοσίευση τοῦ ἴδιου

σημειώματος καταχωρίσθηκε, στη συνέχεια, στη μελέτη της Εὐαγγελάτου-Νοταρᾶ 1984:66, λήμμα 214 καὶ ἐκεῖθεν τὸ ὄνομα τῆς συγκεκριμένης γυναίκας συμπεριελήφθη στὸ *PLP*, λήμμα ὑπ'ἀριθμὸν 92431 (βλ. Trapp – Beyer und Leontiadis 1988:150), ἀπ' ὅπου τὸ ἀποδελτίωσε καὶ ἡ Μαργαροῦ (2000:42), καταλέγοντάς την ἀνάμεσα στίς «πέντε περιπτώσεις γυναικῶν ποὺ φέρουν τὸν τίτλο τῆς μεγάλης δομεστίκισσας» [γράφει, συγκεκριμένα, ἡ Μαργαροῦ 2000:42: «Ἡ πρώτη εἶναι ἡ κουβουκλείσaina Εὐγενοῦ, ἡ ὁποία πρέπει νὰ πέθανε τὸ 1259. Περισσότερες πληροφορίες γι'αὐτὴν δὲν ἔχουμε»]. Πρόσφατα, τὸ ἴδιο σημεῖωμα ἀναδημοσίευσε (ἀπὸ τὸν ἐπισημανθέντα κατάλογο τοῦ Εὐστρατιάδη) καὶ ὁ Στάθης 2005:44. Εἶναι σαφές, ἀπὸ τὴν παραπάνω μαρτυρία, ὅτι στὸ πρόσωπο τῆς ἐν λόγω γυναίκας ἀποδίδονται δύο τίτλοι. Ὁ πρῶτος τίτλος (Κουβουκλείσaina) δὲν θὰ ἦταν ἀδόκιμο νὰ συσχετισθεῖ μὲ τὸν τίτλο τῆς Κουβικουλαρίας ἢ Κουβουκλαρίας [βλ. Μαργαροῦ 2000:63-5]. «Ἡ κουβικουλαρία –κατὰ τὴν Μαργαροῦ 2000:63– ἀνήκε στὴν προσωπικὴ ὑπηρεσία τῆς Αὐγούστας ὡς ἓνα εἶδος ἀρχιθαλαμηπόλου τῆς καὶ τελοῦσε ὑπὸ τίς διαταγές τῆς πριμμικήρισσας. Ἀνήκε στίς χαμηλότερες βαθμίδες τοῦ ἀνακτορικοῦ προσωπικοῦ, ὅπως καὶ ὁ ἀντίστοιχος ὑπάλληλος τῆς ὑπηρεσίας τοῦ αὐτοκράτορα, καὶ ἡ ἐπωνυμία τῆς δὲν συνιστοῦσε τίτλο ἐγγενείας», ἐνῶ ἐνδιαφέρον εἶναι ἐπίσης ὅτι «διατηροῦσε τὸν τίτλο τῆς ἐφ' ὅρου ζωῆς» [Μαργαροῦ 2000:64]. Ὁ δεῦτερος τίτλος (Δομεστίκίνα) παραπέμπει εὐθέως στὸν ἀντίστοιχο τῆς Δομεστίκισσας ἢ Δομεστίκaiνας [βλ. Μαργαροῦ 2000:41-3]. Γενικά, οἱ Δομέστικοι (ὅπως σημειώνει ἡ Μαργαροῦ 2000:41, ὑπόσημ. 1) «συνιστοῦσαν σῶμα τῆς αὐτοκρατορικῆς φρουρᾶς. Κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ ἐποχὴ δομέστικος τῶν σχολῶν ὀνομαζόταν ὁ ἐπικεφαλῆς τῶν σχολῶν, τμημάτων τῆς αὐτοκρατορικῆς φρουρᾶς. Μὲ τὸν καιρὸ καὶ μὲ τὴν ἐπιρροή ποὺ τοῦ ἔδινε ἡ θέση του τόσο κοντὰ στὸν αὐτοκράτορα, ὁ δομέστικος ἀπέκτησε ἰδιαίτερη δύναμη καὶ προήχθη σὲ ἀρχιστράτηγο τῶν βυζαντινῶν δυνάμεων [...] Ἐπίσης, κατὰ τὸν 14^ο-15^ο αἰ. ὁ τίτλος ἦταν καὶ αὐλικὸς καὶ παρέπεμπε σὲ αὐλικές ἀρμοδιότητες. Σ'αὐτὴ τὴν περίοδο ὁ μέγας δομέστικος ὑπηρετοῦσε στὸ τραπέζι τοῦ αὐτοκράτορα. Ἄλλες φορές, ἐνῶ ἐν γένει ἐπρόκειτο γιὰ στρατιωτικὸ ἀξίωμα, ὁ τίτλος τοῦ μεγάλου δομεστίκου ἦταν καθαρὰ τιμητικὸς. Αὐτὸ συμβαίνει σαφῶς κατὰ τὸν 13^ο αἰ. [...] Παράλληλα, ὡς ἐκκλησιαστικὸς τίτλος συνόδευε μέλη ἢ διευθυντὲς χορωδίας». Στὴν ὥς σήμερα εἰδικὴ μουσικολογικὴ βιβλιογραφία (βλ. σχετικά: Toulaiatos-Banker 1982:693. Toulaiatos-Banker 1993:121-22 [= Τουλιάτου 2002:13-4]· πρβλ. καὶ Κορακίδης 2004:129. Στάθης 2005:11-2) ἡ ἐν λόγω Κουβουκλείσaina ἀναγνωρίζεται ἀβίαστα ὡς μουσικὸς [ἢ Diane Toulaiatos (1993:122) εἰκάζει, ἐπιπροσθέτως, ὅτι μπορεῖ νὰ ὑπῆρξε καὶ συνθέτρια: “There is no clear indication that Kouvouklisena was a composer, but since many leading male precentors of the period were composers or at least arrangers of traditional chant, she also probably composed and improvised”]. καὶ τοῦτο, βέβαια, εὐλόγα, ἐξαιτίας τοῦ σαφῶς μαρτυρούμενου ὁφικίου τῆς [: Δομεστίκίνα (γυναίκα πρωτοψάλτρια, δηλαδή)]. Παρὰ ταῦτα, στίς ἀμιγῶς μουσικὲς πηγές (ἢ καὶ ὅπουδήποτε ἄλλου) δὲν ἔχει (πρὸς τὸ παρὸν τουλάχιστον) ἐντοπισθεῖ ὅχι μόνον ὁποιαδήποτε ἄλλη ἀπλὴ ἀναφορὰ στὸ ὄνομά τῆς, ἀλλὰ οὔτε καὶ ἀντίστοιχη μνεία γιὰ κάποια ἀποδιδόμενη στὴν ἴδια μουσικὴ σύνθεση. Ἰσως, λοιπόν, μὲ βάση καὶ τίς παραπάνω ὑποδειχθεῖσες περαιτέρω διαστάσεις τῶν δύο ἀποδιδόμενων σ'αὐτὴν τίτλων, ἡ πιθανὴ μουσικὴ δραστηριότητά τῆς (κυρίως αὐτὴ τῆς συνθέτριας, ἀκόμη δὲ καὶ αὐτὴ τῆς πρωτοψάλτριας) θὰ ἔπρεπε πλέον νὰ ἀντιμετωπίζεται μὲ ἰκανὴ ἐπιφύλαξη. Ἀσφαλέστερο, μᾶλλον, θὰ ἦταν νὰ νοηθεῖ ὡς γυναίκα ὑπηρετοῦσα στὸ παλάτι (στὸ Κουβουκλείον, δηλαδή στὰ βασιλικά διαμερίσματα), γυναίκα –ὅμως– μετέχουσα παρὰλληλα καὶ στὸν ἀντίστοιχο παλατιανὸ χορὸ (ἐνδεχομένως καὶ ὑπὸ τὸν ρόλο τῆς διευθύνουσας)· πρβλ. καὶ τίς σχετικὲς πηγαῖες μαρτυρίες (γιὰ τὸν παλατιανὸ χορὸ τῶν τοῦ κουβουκλείου) ποὺ παραθέτει ἡ Σπυράκου 2008:155-56, ὑπόσημ. 31.

Στὸ παρὸν κείμενο τὸ ἐνδιαφέρον μου ἐστιάζεται, μεμονωμένα ἀλλὰ καὶ συγκριτικά, τόσο σ' αὐτὲς τὶς δύο γυναῖκες συνθέτριες, ποὺ δημιουργοῦν μουσικὴ κατὰ τὴν περίοδο τῶν βυζαντινῶν χρόνων στὴν περιοχὴ τῆς Μεσογείου, ὅσο καὶ στὴ μελέτη, περιγραφὴ καὶ ἀνάλυση τῶν παραδεδομένων συνθέσεων τους. Ἡ προσπάθειά μου εἶναι νὰ δώσω μιάν, ἔστω καὶ σκιώδη, ἀπάντηση στὸ ἀρχικὸ ἐρώτημα: *στοιχειοθετεῖται κάποιος ιδιαίτερος «γυναικεῖος τρόπος» σύνθεσης στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ;*

1. Οἱ συνθέτριες

Τὶς παραπάνω δύο συνθέτριες χωρίζει διάστημα ἑνὸς αἰώνα περίπου. Ἄν καὶ τὰ παραδιδόμενα χρονολογικὰ δεδομένα δὲν εἶναι ἀπόλυτα σαφῆ, ὡς ἀρχαιότερη πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἡ λεγόμενη **Καλογραῖα**. Ἡ μοναδικὴ περὶ αὐτῆς μνεία ἀπαντᾷ, ὅπως προσημειώθηκε, στὸν κώδικα Κουτλουμουσίου 399⁷. ὁ κώδικας ἐγχρονίζεται στὰ μέσα τοῦ 14^{ου} αἰώνα⁸, ἓνα ὁρόσημο ποὺ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ τὸ μόνο ἀσφαλὲς *terminus ante quem* γιὰ τὸν χρονικὸ προσδιορισμὸ τῆς δράσης αὐτῆς τῆς συνθέτριας. Ἡ ἀκμὴ τῆς θὰ μπορούσε, κάλλιστα, νὰ τοποθετηθεῖ στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 14^{ου} αἰώνα, καὶ ἴσως εἰδικότερα κατὰ τὸ δεύτερο τέταρτό του, ἀλλὰ (ὅπως εἶναι προφανές) δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλεισθεῖ καὶ πιθανὴ ἀρχαιότερη δράση τῆς⁹. Γιὰ τὴν **κόρη τοῦ Κλαδᾶ** –ἀντίθετα– παραδίδονται ἀπτότερες χρονολογικὲς ἐνδείξεις. Ἡ σύνθεσή της, ποὺ ἀποτελεῖ –παράλληλα– καὶ τὴν μοναδικὴ περὶ τῆς ἴδιας μνεία, ἀνθολογεῖται (ὅπως ἤδη ἐπισημάνθηκε) στὸν κώδικα EBE 2406¹⁰. ὁ κώδικας εἶναι γραμμένος ἀπὸ τὸν μοναχὸ Ματθαῖο τὸν δομέστικο τὸ ἔτος 1453¹¹. Τὸ γεγονὸς, ἂν συνδυαστεῖ μὲ τὴν ἤδη γνωστὴ στὴν ἔρευνα δράση

⁷ Πλήρη περιγραφὴ αὐτοῦ τοῦ χειρογράφου βλ. στὸ Στάθης 1993:233-41.

⁸ Βλ. Στάθης 1993:233, 241.

⁹ Σημειωτέον, ἐπίσης, ὅτι (ἐλλείψει εἰδικότερων πηγαίων μαρτυριῶν) μόνον εἰκασίες μποροῦν νὰ διατυπωθοῦν σχετικὰ μὲ τὴ μονὴ ὅπου πιθανὸν νὰ ἐγκαταβίωνε ἡ ἐν λόγω *Καλογραῖα*. [Γιὰ τὰ κατὰ τὴ βυζαντινὴν περίοδο ὑπάρχοντα γυναικεῖα μοναστήρια –ἐκτὸς καὶ ἐντὸς Κωνσταντινούπολης–, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν (κατὰ τὴν ἴδια περίοδο) γυναικεῖο μοναχισμό γενικότερα βλ. ἐνδεικτικά: Abrahamse 1985. Loukaki 1991. Koubena 1991. Basilikopoulou 1991. Talbot 2001:XI 229-41, XII 1-20, XIII 119-29, XV 113-27, XVII 103-17, XVIII 604-18. (Ὅπου καὶ περαιτέρω σχετικὴ βιβλιογραφία)].

¹⁰ Πλήρη περιγραφὴ αὐτοῦ τοῦ χειρογράφου βλ. στὸ Πολίτης & Πολίτη 1991:398-405.

¹¹ Βλ. Πολίτης & Πολίτη 1991:398, 404. Τὸ σχετικὸ βιβλιογραφικὸ σημείωμα καταγράφεται, μὲ κόκκινη μελάνη, στὸ φ. 291^ν: *Τέλος τῆς ἀκολουθείας τοῦ μ(ε)γ(ά)λου ἐσπερινοῦ, χειρὶ γραφέντ(ος) ἐκ Ματθαίου τοῦ τάλ(α) // δομεστίκ(ου) τάχα τέ καὶ ρακενδύτου. Τὸ παρὸν βιβλίον ἐγράφη παρ' ἐμοῦ Ματθαίου καὶ παρ' ἀξίαν μοναχοῦ, ἐντὸς τῆς μονῆς τοῦ τιμίου ἐνδόξου προφήτου Προδρόμου καὶ Βαπτιστοῦ Ἰω(άννου) τῆς ἐν τῷ ὄρη τοῦ Μενοικ(έ)ως διακειμένης, μη(ν)ὶ ἰουλ(ίῳ) α' τοῦ ςΠξα' [6961=1453] ἔτους, ἰνδ. α' (βλ. Πολίτης & Πολίτη 1991:404-5, ὅπου καὶ ἐπισημάνση τῶν λοιπῶν δημοσιεύσεων τοῦ ἴδιου σημειώματος).*

τοῦ πατέρα τῆς συνθέτριας¹², πού προσδιορίζεται μὲ ἀσφάλεια γύρω στὸ ἔτος 1400¹³, τὴν τοποθετεῖ ἀρχικὰ στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 15^{ου} αἰώνα. Ὁ τρόπος, πάντως, πού μνημονεύεται στὸ συγκεκριμένο χειρόγραφο [: «...τινὲς δὲ λέγουσιν ὅτι ἔστιν τῆς θυγατρὸς αὐτοῦ...»], σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὴ μοναδικότητα αὐτῆς τῆς μαρτυρίας, ἀφήνει τὴν εὐλογη ὑπόνοια ὅτι ὁ γραφέας τοῦ κώδικα ἦταν μᾶλλον ἀποδέκτης κάποιας σχετικῆς προφορικῆς παράδοσης, πού χρονικὰ θὰ ἐπλανᾶτο –βέβαια– κοντὰ στὴν ἐποχὴ πού ἔγραφε τὸ χειρόγραφο· σ’ αὐτὴν τὴν περίπτωσι, ἡ δράση τῆς θὰ ἔπρεπε νὰ ἐγχορονισθεῖ, τουλάχιστον, στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ 15^{ου} αἰώνα.

Καὶ οἱ δύο συνθέτριες μνημονεύονται ἀόριστα καὶ γενικά, χωρὶς εἰδικότερη ἐπισημάνση τοῦ ὀνόματός τους· τὸ γεγονός, βέβαια, εἶναι σύνηθες γιὰ τὰ μεσαιωνικὰ χρόνια καὶ παρατηρεῖται –γενικότερα– καὶ σὲ ὅσες ἄλλες ἐκφάνσεις τοῦ βίου τῶν Βυζαντινῶν δραστηριοποιοῦνται (καὶ ὡς ἐκ τούτου μνημονεύονται) γυναῖκες¹⁴. Σὲ κάθε περίπτωση, φαίνεται σὰν νὰ ἀρκεῖ ἐδῶ ἡ διευκρίνιση ὅτι πρόκειται ἀπλῶς γιὰ γυναῖκες, διευκρίνιση πού σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ σπανιότητα τοῦ ἐνδεχόμενου (νὰ ἐκπροσωπεῖται, δηλαδή, τὸ γυναικεῖο φύλο στὴ γενικότερη ψαλτικὴ μελοποιία) μοιάζει σὰν νὰ ἰσοδυναμεῖ μὲ ἐπαρκῆ δήλωση τῆς ἰδιοπροσωπίας τους, τῆς ταυτότητάς τους. Ἡ **πρώτη** εἶναι ἀπλῶς μιὰ **καλόγρια**, μιὰ γυναῖκα μοναχὴ, καὶ ἡ ἄνωνυμία τῆς μπορεῖ ἐπιπλέον νὰ δικαιολογηθεῖ καὶ ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερα προσφιλεῖ ἀνάμεσα στοὺς (ἄντρες καὶ γυναῖκες) ὀρθόδοξους μοναχοὺς τακτικὴ τήρησης τῆς ἄνωνυμίας. Ἡ **δεύτερη** εἶναι ἡ **κόρη** τοῦ περιώνυμου λαμπαδάρου Ἰωάννη **τοῦ Κλαδᾶ** καὶ –πέρα ἀπὸ τὸ «εἰδικὸ βάρος» τοῦ συγκεκριμένου πατρικοῦ ὀνόματος¹⁵–

¹² Γενικὰ γιὰ τὸν μελοποιὸ Ἰωάννη τὸν Κλαδᾶ βλ. Στάθης 1994-95. Τὴν πιὸ πρόσφατη εἰδικὴ ἀναφορὰ στὸν ἴδιο, μὲ συναγωγή σχετικῆς βιβλιογραφίας, βλ. στὸ Demetriou 2007:213-16.

¹³ Βλ. Στάθης 1994-95:48.

¹⁴ Γενικὰ γιὰ τὴ θέση τῆς γυναίκας στὸ Βυζάντιο βλ. ἐνδεικτικὰ: Ἰμβριώτη 1923. Λάμπρος 1923. Κουκουλὲς 1955:163-218. Laiou 1981. Laiou 1982. Laiou 1985. Νικολάου 1993. Μαργαροῦ 2000: 3-15, 261-74. Talbot 2001:I 117-43, II 105-22. (Ὅπου καὶ πλούσια περαιτέρω σχετικὴ βιβλιογραφία). Πρβλ. καὶ Τσιρώνη 2002:7-10. Τσικριτοῦ & Ζορμπᾶς 2007:774-75.

¹⁵ Πρβλ. καὶ Touliatos-Banker 1984:63 [: “It is not uncommon in Byzantine musical manuscripts to identify a composer by profession or place of origin. In several instances composers have even been identified by a family name which has a long standing tradition of musicians. It is in this fashion that one of our women composers is identified. The one and only musical composition and inscription in reference to this composer appears in Athens MS. 2406, folio 258v. The composer is identified by the family name and the relationship of the composer to the patriarch of the family. The inscription reads: “It is said that this [composition] is [written] by the daughter of Ioannes Kladas”. It is interesting that in the single reference to this woman composer, no given or Christian name is indicated. In instances where male members of a family are cited, a given name as well as a family relationship is usually included. From this reference it appears that the daughter of Ioannes Kladas was probably known as a singer and composer. Her fame is not as renowned as that of her father who was a leading composer of

ή άνωνυμία της όφείλεται ίσως καί στην ύπάρχουσα επιφύλαξη για την πατρότητα της μνημονευόμενης σύνθεσης της (μιάν επιφύλαξη που καταγράφεται, διακριτικά μόν αλλά πάντως μέ σαφήνεια, στο χειρόγραφο¹⁶).

Καί οί δύο συνθέτριες, πάντως, δέν φαίνεται νά κατέχουν τυχαία θέση στις συνειδήσεις των όμοτέχνων της έποχής τους, καθώς μνημονεύονται ισότιμα δίπλα στους άντρες συναδέλφους τους. Στη **σύνθεση της Καλογραίας**, μιá σύνθεση που άνθολογείται στο πλαίσιο της πρώτης στάσης του λεγόμενου πολυελέου του Κουκουμά (μελοποιημένοι στίχοι του 134^{ου} ψαλμού)¹⁷, είναι πολύ ένδιαφέρον ότι, εκτός από τις σχετικές μελοποιήσεις του φερώνυμου Νικόλαου του Κουκουμά, από τις όποιες καί άποτελεϊται (εϋλογα) τó μέγιστο τμήμα αυτού του πολυελέου¹⁸, ή έν λόγω συνθέτρια είναι μόλις ή τρίτη μουσικός

Byzantine chant of the late fourteenth century as well tha "Lampadarios" or maistor of the Hagia Sophia of Constantinople"].

¹⁶ Η διατύπωση της άρκτικής άναγραφής της σύνθεσης (στο φ. 258^v) είναι ιδιαίτερα εϋγλωττη· την επαναλαμβάνω έδω: Του αυτού [κύρ Ιωάννον του Κλαδά καί λαμπαδαρίου του ευαγουδ βασιλικού κλήρου]· τινές δέ λέγουσιν ότι έστιν της θυγατρός αυτού· ήχος δ' Είς μνημόσυνον αιώνιον έσται δίκαιος.

¹⁷ Γενικά για τον πολυέλεο Νικόλαου του Κουκουμά βλ. Χαλδαιάκης 2003:702-47. Στη συγκεκριμένη άνθολόγησή του (στα φφ. 54^v-62^r του κώδικα Κουτλουμουσίου 399) ό παρών πολυέλεος άποτελεϊται από 26 στίχους [συγκεκριμένα τους έξης: Δούλοι, Κύριον / Ότι τον Ιακώβ / Ότι έγω έγνωκα / Ότι μέγας ό Κύριος / Πάντα όσα ήθέλησεν έποίησεν / Εν ταίς θαλάσσαις καί έν πάσαις ταίς άβύσσοις / Αστραπάς εις ύετον έποίησεν / Ός έπάταξε τά πρωτότοκα Αιγύπτου / Έξαπέστειλε σημεία καί τέρατα / Ός έπάταξεν έθνη πολλά / Τόν Σηών βασιλέα των Αμορράίων / Καί τον Ώγ βασιλέα της Βασάν / Καί πάσας τας βασιλείας Χαναάν / Κληρονομίαν Ισραήλ λαω αυτού / Ότι κρινεί Κύριος τον λαόν αυτού / Στόμα έχουσι καί ού λαλήσουσι / Στόμα έχουσι καί ού λαλήσουσι / Όφθαλμούς έχουσι καί ούκ όψονται / Ότα έχουσι καί ούκ ένωτισθήσονται / Οί ποιούντες αυτά / Καί πάντες οί πεποιθότες επ' αυτοίς / Οίκος Ισραήλ, εύλογήσατε τον Κύριον / Οίκος Ααρών, εύλογήσατε τον Κύριον / Εύλογήσατε τον Κύριον / Εύλογήσατε τον Κύριον / Ο κατοικών Ιερουσαλήμ].

¹⁸ Τό σύνολο των στίχων αυτού του πολυελέου, βάσει όχι μόνον του χαρακτηρισμού του (πολυέλεος του Κουκουμά), αλλά καί της σχετικής άρκτικής άναγραφής του [: Έτερος πολυέλεος, λεγόμενος Κουκουμάς· ήχος α' Δούλοι, Κύριον (βλ. Κουτλουμουσίου 399, φ. 54^v)], άποδίδεται, βέβαια, στον συγκεκριμένο μελοποιό, Νικόλαο τον Κουκουμά (πρβλ. σχετικά Χαλδαιάκης 2003: 702-11)· στην παρούσα άνθολόγησή του, ως ποιήματα του Κουκουμά φέρονται, συγκεκριμένα, οί ακόλουθοι 23 στίχοι του πολυελέου: Δούλοι, Κύριον (φ. 54^v) / Ότι τον Ιακώβ (φφ. 54^v-55^r) / Ότι έγω έγνωκα (φ. 55^r) / Ότι μέγας ό Κύριος (φ. 55^r) / Πάντα όσα ήθέλησεν έποίησεν (φ. 55^r) / Εν ταίς θαλάσσαις καί έν πάσαις ταίς άβύσσοις (φ. 55^v) / Αστραπάς εις ύετον έποίησεν (φφ. 55^v-56^r) / Ός έπάταξε τά πρωτότοκα Αιγύπτου (φ. 56^r) / Έξαπέστειλε σημεία καί τέρατα (φ. 56^{r-v}) / Ός έπάταξεν έθνη πολλά (φ. 56^v) / Τόν Σηών βασιλέα των Αμορράίων (φφ. 56^v-57^r) / Καί τον Ώγ βασιλέα της Βασάν (φ. 57^r) / Καί πάσας τας βασιλείας Χαναάν (φ. 57^v) / Κληρονομίαν Ισραήλ λαω αυτού (φφ. 57^v-58^r) / Ότι κρινεί Κύριος τον λαόν αυτού (φ. 58^r) / Στόμα έχουσι καί ού λαλήσουσι (φφ. 58^v-59^v) / Όφθαλμούς έχουσι καί ούκ όψονται (φφ. 59^v-60^r) / Ότα έχουσι καί ούκ ένωτισθήσονται (φ. 60^{r-v}) / Οί ποιούντες αυτά (φ. 60^v) / Οίκος Ισραήλ, εύλογήσατε τον Κύριον (φ. 60^v) / Οίκος

πού μνημονεύεται ἐπιπλέον ἐδῶ¹⁹, ἀνάμεσα σὲ δύο ἄλλους γνωστούς (ἄνδρες) μελοποιούς, τὸν παπᾶ Μανουήλ τὸν Πλαγίτη²⁰ καὶ τὸν Χριστοφόρο τὸν Μυστάκωνα²¹. Ἡ σύνθεση τῆς κόρης τοῦ Κλαδᾶ, μιὰ

Ἀαρών, εὐλογήσατε τὸν Κύριον (φ. 61^r) / Εὐλογήσατε τὸν Κύριον (φ. 61^v) / Ὁ κατοικῶν Ἱερουσαλήμ (φφ. 61^v-62^r). Ἰδιαίτερα νὰ σημειωθεῖ ὅτι τρεῖς ἀπὸ τοὺς παραπάνω στίχους [οἱ ἐξῆς: Στόμα ἔχουσι καὶ οὐ λαλήσουσι (φφ. 58^v-59^v) / Ὁφθαλμοὺς ἔχουσι καὶ οὐκ ὄψονται (φφ. 59^v-60^r) / Ὡτα ἔχουσι καὶ οὐκ ἐνωτισθήσονται (φ. 60^{r-v})] ἀποτελοῦν δείγματα τῶν λεγόμενων καλοφωνικῶν στίχων τοῦ πολυελέου [γιά τὸ φαινόμενο βλ. Χαλδαιάκης 2003:648-76]. ἐπίσης, στοὺς τρεῖς τελευταίους στίχους τοῦ πολυελέου [: Οἶκος Ἀαρών, εὐλογήσατε τὸν Κύριον (φ. 61^r) / Εὐλογήσατε τὸν Κύριον (φ. 61^v) / Ὁ κατοικῶν Ἱερουσαλήμ (φφ. 61^v-62^r)] ἀναπτύσσεται τὸ γνωστὸ φαινόμενο [βλ. σχετικὰ Χαλδαιάκης 2003:553-627 καὶ Χαλδαιάκης 2007α] τῆς ἐπιβολῆς ἐξωψαλμικοῦ ποιητικοῦ κειμένου (συγκεκριμένα, στὸν στίχο Οἶκος Ἀαρών παρεμβάλλεται τὸ ἀκόλουθο κείμενο: ὑμνήσατε, εὐλογήσατε, δοξάσατε τὸν Κύριον· ὁ στίχος Εὐλογήσατε τὸν Κύριον διαμορφώνεται, μὲ ἐπιβολὴ ἀντίστοιχου κειμένου, ὡς ἐξῆς: Εὐλογήσατε τὸν Κύριον, ἄσατε τῇ πανάγνῳ/ βοήσωμεν συμφώνως/ φωνὴν τὴν τοῦ ἀγγέλου χαῖρε εὐλογημένη καὶ μόνη χαῖρε χαρὰς ἢ πρόξενος· τέλος, στὸν στίχο Ὁ κατοικῶν Ἱερουσαλήμ ἐπιβάλλεται τὸ ἀκόλουθο, πολὺ ἐνδιαφέρον [καὶ ἀθησαύριστο στὴ σχετικὴ βιβλιογραφία (βλ. Στάθης 1977:175-263. Χαλδαιάκης 2003: 553-627], δεκαπεντασύλλαβο ποίημα: Δεῦρο, Δανὶδ πανθαύμαστε, λάβε σου τὴν κιθάραν, // λάβε σου τὸ ψαλτήριον, λάβε σου τὴν κινύραν, // καὶ ψάλε μοι τὰ πρόσφορα, Χριστῶ τῷ βαπτισθέντι).

¹⁹ Στὴν Καλογραία ἀποδίδεται (ὅπως ἤδη προσημειώθηκε) ὁ στίχος Εὐλογήσατε τὸν Κύριον, πού ἀνθολογεῖται στὸ φ. 61^{r-v} τοῦ κώδικα Κουτλουμουσίου 399, ὑπὸ τὴν ἀναγραφὴ Τῆς Καλογρέας.

²⁰ Στὸν συγκεκριμένο μελοποιὸ ἀποδίδεται ὁ στίχος Στόμα ἔχουσι καὶ οὐ λαλήσουσι, πού ἀνθολογεῖται στὸ φ. 58^{r-v} τοῦ κώδικα Κουτλουμουσίου 399, ὑπὸ τὴν ἀναγραφὴ Τοῦ παπᾶ Μανουήλ τοῦ Πλαγίτου. Πρόκειται γιὰ καλοφωνικὸ στίχο τοῦ πολυελέου, πού ἐμφανίζεται ὑπὸ τὴν ἀκόλουθη –ειδικότερα– σύσταση:

Τοῦ παπᾶ Μανουήλ τοῦ Πλαγίτου· [ῆχος] α'

Στόμα ἔχουσι καὶ οὐ λαλήσουσι, καὶ οὐ λαλήσουσι, καὶ οὐ λαλήσουσι·

Στόμα ἔχουσιν, ἔχουσι στόμα, ἔχουσι καὶ οὐ λαλήσουσι, τὰ εἶ- τὰ εἶδωλα
τῶν ἐθνῶν, ἀργύριον·

Ἀργύριον·

Καὶ χρυσίον, ἔργα·

Ἔργα χειρῶν ἀνθρώπων, ἀλληλούια·

Πάλιν·

Ἀλληλούια, (ν)ἄλληλούια, ἀλληλούια·

Ἀλληλούια·

Ἀλληλούια, ἀ(να)λληλούια, ἀ(να)λληλούια.

Στὴ σχετικὴ χειρόγραφη παράδοση, στὸν παπᾶ Μανουήλ τὸν Πλαγίτη ἀποδίδεται συνήθως ἄλλος καλοφωνικὸς στίχος· ὁ στίχος Ὁφθαλμοὺς ἔχουσι (βλ. τὴ σύστασή του στὸ Χαλδαιάκης 2003:660). Μάλιστα, ὁ τελευταῖος αὐτὸς στίχος ἐπιγράφεται (ἀδιάκριτα) πότε στὸν ἐν λόγῳ παπᾶ Μανουήλ τὸν Πλαγίτη καὶ πότε σὲ κάποιον Γεώργιο Πλαγιώτη, γεγονὸς πού μὲ ὀδήγησε στὸ παρελθὸν σὲ ταύτιση τῶν δύο προσώπων (βλ. σχετικὰ Χαλδαιάκης 2003:395-96, ὅπου καὶ συγκεντρωμένη βιβλιογραφία γιὰ τὸν μελοποιό). Σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τῆς ὥς τώρα τουλάχιστον σχετικῆς ἔρευνας, ὁ παραπάνω καλοφωνικὸς στίχος [: Στόμα ἔχουσι (ἀποδελτιωμένος, πάντως, στὸ Χαλδαιάκης 2003:714)], ἀποδίδεται ἐδῶ στὸν συγκεκριμένο μελοποιὸ γιὰ πρώτη φορὰ.

²¹ Στὸν συγκεκριμένο μελοποιὸ (συγκεντρωμένη βιβλιογραφία γιὰ τὸν ὅποιον βλ. στὸ Χαλδαιάκης 2003:430) ἀποδίδεται ὁ στίχος Καὶ πάντες οἱ πεποιθότες ἐπ'αὐτοῖς, πού

σύνθεση πού ἀνθολογεῖται στὸ πλαίσιο τῆς ἐνότητος τῶν κατ' ἤχον Κοινωνικῶν, «ποιημάτων διαφόρων ποιητῶν, παλαιῶν τε καὶ νέων» (ὅπως χαρακτηριστικὰ ἀναγράφεται στὸ χειρόγραφο²²), καταγράφεται ἀνάμεσα στὶς πιὸ γνωστὲς καὶ διαδεδομένες οἰκεῖες συνθέσεις²³, τῶν πλέον ἐπιφανῶν (ὅλων ἄντρων) μελοποιῶν τῆς βυζαντινῆς περιόδου²⁴, πού δραστηριοποιήθηκαν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13^{ου} αἰῶνα μέχρι καὶ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἐποχὴ –ἄλλωστε– κατὰ τὴν ὁποία καὶ φιλοπονεῖται ὁ συγκεκριμένος κώδικας²⁵. Ἀξίζει, ἴσως, νὰ σχολιαστεῖ περαιτέρω ἐδῶ καὶ μιὰ λανθάνουσα ἀπόπειρα τοῦ γραφέα αὐτοῦ τοῦ χειρογράφου· στὴ συγκεκριμένη ἐνότητα τῶν κατ' ἤχον κοινωνικῶν φαίνεται σὰν νὰ φρόντισε νὰ συμπεριλάβει, γιὰ νὰ τὶς διασώσει ὁμαδοποιημένες, ὅσες ἀρμόδιες συνθέσεις ἀποδίδονταν σὲ μέλη διάφορων «ψαλτικῶν

ἀνθολογεῖται στὸ φ. 60^ν τοῦ κώδικα Κουτλουμουσίου 399, ὑπὸ τὴν ἀναγραφή *Τοῦ Χριστοφόρου*· πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπὸ τοὺς τρέχοντες, ἀπλούς, στίχους αὐτοῦ τοῦ πολυελέου. Νὰ ἐπισημανθεῖ, ἰδιαίτερα, ὅτι ἐδῶ ἔχουμε καὶ πάλι τὴ μοναδικὴ γνωστὴ στὴν ὥς τώρα σχετικὴ ἔρευνα ἀπόδοση αὐτοῦ τοῦ στίχου στὸν συγκεκριμένο μελοποιό (πρβλ. σχετικὰ Χαλδαϊάκης 2003:430-35, ὅπου ὁ ἐν λόγω στίχος δὲν ἀποδελτιώνεται)· πάντως, αὐτὴ ἡ –ἀπαντῶσα στὸν παρόντα κώδικα– συσώρευση τόσων “unicorum” (πρβλ. καὶ αὐτὰ πού ἐπισημάνθηκαν στὶς δύο προηγούμενες ὑποσημειώσεις), ἐνῶ εἶναι, βέβαια, ἀπόλυτα ἐνδιαφέρουσα γιὰ τὴν ξεχωριστὴ παράδοση πού ἀποτυπώνεται στὸ συγκεκριμένο χειρόγραφο, ἐμβάλλει, παρὰλληλα, καὶ σὲ κάποιες ὑπόνοιες (οἱ ὁποῖες δὲν εἶναι δυνατόν νὰ διερευνηθοῦν περαιτέρω ἐδῶ) γιὰ τὴ γενικότερη ἀξιοπιστία αὐτῶν τῶν μοναδικῶν μαρτυριῶν.

²² Βλ. EBE 2406, φ. 251^ρ [*Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν κατ' ἤχον κοινωνικῶν, ποιήματα διαφόρων ποιητῶν, παλαιῶν τε καὶ νέων· ἀρχή, ποίημα κύρ Ἰωάννου τοῦ Κλαδᾶ καὶ λαμπαδαρίου τοῦ εὐαγοῦς βασιλικοῦ κλήρου· ἤχος α' τετράφωνος, νᾶος Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*].

²³ Γενικὰ περὶ τοῦ συγκεκριμένου εἴδους συνθέσεων, τῶν κοινωνικῶν ὕμνων, βλ. ἐνδεικτικὰ: Harris 1971. Harris 1999. Conomos 1985. Gheorghijă 2007. Gheorghijă 2008. (Ὅπου καὶ λοιπὴ σχετικὴ βιβλιογραφία).

²⁴ Στὴ συγκεκριμένη ἐνότητα τῶν κατ' ἤχον κοινωνικῶν, μιὰν ἐνότητα πού καταλαμβάνει τὰ φφ. 251^ρ-275^ν τοῦ κώδικα EBE 2406, ἀνθολογοῦνται συνθέσεις πού ἀποδίδονται (ὀνομαστικὰ) στοὺς ἐξῆς (26 συνολικά) μελοποιούς (ἀπαριθμοῦνται ἐδῶ κατὰ τὴν ἀλφαβητικὴ σειρὰ τοῦ ἀρχικοῦ τους ὀνόματος): Ἀγάθων Κορώνης, Γεράσιμος ἱερομόναχος Χαλκεόπουλος, Γεώργιος δομέστικος Σγουρόπουλος, Γεώργιος Μοσχιανός, Γρηγόριος Ἀλυάτης, Δημήτριος Δοκειανός, Δημήτριος Μοσχιανός, Δημήτριος Ραιδεσθινός, Θεόδωρος δομέστικος Καλλικρατείας, Θεόδωρος Κατακαλῶν, Θεοφύλακτος Ἀργυρόπουλος, Ἰωακείμ μοναχὸς Χαρσιανίτης, Ἰωάννης διάκονος Σγουρόπουλος, Ἰωάννης Δούκας ὁ ἀγιοσοφίτης δομέστικος, Ἰωάννης Κλαδᾶς, Μανουὴλ Ἀργυρόπουλος, Μανουὴλ Βλατηρός, Μανουὴλ ἱερεὺς ὁ Ἀμπελοκηπιώτης, Μανουὴλ Κορώνης, Μανουὴλ Χρυσάφης, Μάρκος ἱερομόναχος ἀπὸ τῶν Ξανθοπούλων, Μιχαὴλ ἱερεὺς Προπολᾶς, Νικόλαος Ἀσάν, Ξένος Κορώνης, Φερεντάρης, Φωκάς ὁ Πολίτης. Μιὰν πρώτη, γενικὴ, ἀναφορὰ γιὰ ὅλους αὐτοὺς βλ. στὴν εἰδικὴ μελέτη τοῦ Velimirović 1966.

²⁵ Εἶναι χαρακτηριστικὴ, ἐν προκειμένῳ, ἡ σημείωση πού προσθέτει ὁ γραφέας τοῦ συγκεκριμένου κώδικα στὸ φ. 291^ρ, ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὸ προμνημονευθὲν βιβλιογραφικὸ σημείωμα: *Εἰς αὐτὸ γοῦν τὸ ἔτος καὶ εἰς τὴν αὐτὴν ἰνδικτον ἐπαρέλαβεν ὁ Μαχουμέτ μπειεῖς τὴν ἐκ Θεοῦ ὀργισθεῖσαν Κωνσταντινουπόλιν, πλὴν μαῖω κθ', τῆς ἀγίας ὁσιομάρτυρος Θεοδωσίας, ἡμέρα τριττὴ, ὥρα πρώτη τῆς ἡμέρας. Καὶ ἐγένετο θρήνος καὶ οὐαὶ εἰς ἅπαντα τὸν κόσμον*. Βλ. Πολίτης & Πολίτη 1991:398, 404. Πρβλ. καὶ Στάθης 1989:432.

οικογενειῶν»²⁶, γνωστῶν στήν μέχρι ἐκείνη τήν ἐποχή σχετική χειρόγραφη παράδοση²⁷. Ἐτσι, μέσα ἀπό τίς διάφορες μελοποιήσεις κοινωνικῶν ὕμνων, προβάλλονται, ἐκτός τῶν ἄλλων, ἐδῶ καί οἱ οἰκογένειες: *Κορώνη* [μέ τὸν πατέρα Ξένου τὸν Κορώνη, τὸν ἀδελφό του Ἀγάθωνα καί τὸν γιό του Μανουήλ]²⁸, *Ἀργυρόπουλου* [μέ τοὺς Θεοφύλακτο καί Μανουήλ]²⁹, *Σγουρόπουλου* [μέ τὸν διάκονο Ἰωάννη καί τὸν δομέστικο Γεώργιο]³⁰, · κοντὰ σ' αὐτούς, λοιπόν, προστίθεται ἀρμοδίως καί ἡ οἰκογένεια *Κλαδᾶ*: μέ τὸν πατέρα, Ἰωάννη, λαμπαδάριο τοῦ εὐαγοῦς βασιλικοῦ κλήρου, καί τήν (ἀνώνυμη) κόρη του³¹.

2. Οἱ συνθέσεις

²⁶ Περί τοῦ φαινομένου τῶν ψαλτικῶν οἰκογενειῶν πρβλ. Χαλδαϊάκης 2009.

²⁷ Πρβλ. σχετικά καί Velimirović 1966:12-3.

²⁸ Ἐπτὰ ποιήματα τοῦ πρωτοψάλτου Ξένου τοῦ Κορώνη ἀνθολογοῦνται στή συγκεκριμένη ἐνότητα κατ' ἤχον κοινωνικῶν τοῦ κώδικα EBE 2406: τρία κυριακά κοινωνικά *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον* [μελοποιημένα στοὺς ἤχους πλ. α' (φφ. 261^v-262^r), πλ. β' (φ. 263^r) καί βαρὺ (φ. 265^v)], δύο θεομητορικά κοινωνικά *Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι* [μελοποιημένα στοὺς ἤχους πλ. β' νενανῶ (φ. 263^v) καί πλ. δ' (φ. 271^r)], ἓνα κοινωνικὸ ψαλλόμενο σὲ μνήμες ἀγίων *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον* [σὲ ἤχο πλ. β' νενανῶ (φ. 263^r)] καί ἓνα κοινωνικὸ γιὰ τὴν ἐορτὴ τῆς Ἀναλήψεως *Ἀνέβη ὁ Θεὸς ἐν ἀλαλαγμῶ* [σὲ ἤχο βαρὺ (φ. 267^{r-v})]. Κοντὰ σ' αὐτά, ἀνθολογεῖται καί μιὰ σύνθεση τοῦ γιοῦ του Μανουήλ [ἓνα κοινωνικὸ γιὰ τὴν ἐορτὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (βλ. στὸ φ. 263^v: *Τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ, κύρ Μανουήλ τοῦ Κορώνη· [ἤχος] πλ. β' Ἐξελέξατο, Κύριος, τὴν Σιών*)], καθὼς καί ἄλλη μία τοῦ ἀδελφοῦ του Ἀγάθωνος [ἓνα κυριακὸ κοινωνικὸ (βλ. στὰ φφ. 265^v-266^r: *Ποίημα κύρ Ἀγάθωνος μοναχοῦ τοῦ Κορώνη· [ἤχος] βαρὺς Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*)].

²⁹ Στὸν Θεοφύλακτο ἀποδίδονται ἐδῶ τρία κοινωνικά [ἓνα κυριακὸ (βλ. EBE 2406, φ. 266^r: *Ἐτερον, τοῦ Ἀργυροπούλου κύρ Θεοφύλακτου· [ἤχος] βαρὺς Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*), ἓνα ψαλλόμενο σὲ μνήμες ἀγίων (βλ. EBE 2406, φ. 269^{r-v}: *Θεοφύλακτου τοῦ Ἀργυροπούλου· [ἤχος] βαρὺς Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον*) καί ἓνα θεομητορικὸ (βλ. EBE 2406, φ. 256^r: *Τοῦ Ἀργυροπούλου κύρ Θεοφύλακτου, πολίτικον· [ἤχος] γ' Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι*)] καί στὸν Μανουήλ ἄλλα δύο [ἄμφότερα κυριακά (βλ. ἀντίστοιχα: EBE 2406, φφ. 267^v-268^r: *Ἐτερον κοινωνικόν, ποίημα κύρ Μανουήλ μαῖστορος τοῦ Ἀργυροπούλου· [ἤχος] βαρὺς Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*. EBE 2406, φφ. 271^v-272^r: *Ἐτερον, κύρ Μανουήλ μαῖστορος τοῦ Ἀργυροπούλου· [ἤχος] πλ. δ' Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*)].

³⁰ Βλ. ἀντίστοιχα: EBE 2406, φφ. 252^v-253^r: *Ἐτερον, ποίημα κύρ Ἰωάννου διακόνου τοῦ Σγουροπούλου καί δομεστίκου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας· [ἤχος] α' τετράφωνος Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος*. EBE 2406, φφ. 256^v-257^r: *Ἐτερον, τοῦ δομεστίκου κύρ Γεωργίου τοῦ Σγουροπούλου· [ἤχος] γ' Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι*.

³¹ Γιὰ τὴ σύνθεση τῆς κόρης τοῦ Κλαδᾶ (ποὺ ἀνθολογεῖται στὸ φ. 258^r τοῦ κώδικα EBE 2406) γίνεται ἐδῶ εἰδικὸς λόγος. Ὁ πατέρας τῆς, Ἰωάννης λαμπαδάριος ὁ Κλαδᾶς, ἐμφανίζεται στή συγκεκριμένη ἐνότητα τοῦ ἴδιου κώδικα ὡς μελοποιὸς 13 σχετικῶν συνθέσεων· ἑννέα κυριακῶν κοινωνικῶν *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον* [μελοποιημένων στοὺς ἤχους α' (φφ. 251^r καί 251^{r-v}, δύο συνθέσεις), β' (φ. 253^{r-v}), γ' (φφ. 255^v-256^r), δ' (φφ. 257^v-258^r), βαρὺ (φφ. 266^v καί 266^v-267^r, δύο συνθέσεις) καί πλ. δ' (φφ. 270^v-271^r καί 272^{r-v}, δύο συνθέσεις)] καί τεσσάρων θεομητορικῶν κοινωνικῶν *Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι* [μελοποιημένων στοὺς ἤχους γ' (φ. 256^{r-v}), δ' (φ. 258^{r-v}), πρωτόβαρυ (φ. 267^r) καί πλ. δ' (φ. 273^r)].

Πρὶν ἀπὸ τὴν εἰδικὴ ἀνάλυση τῶν ἐδῶ ἐξεταζόμενων συνθέσεων σημειώνω, προοιμιακά, ὅτι ἡ αἰσθητικὴ ὁποιασδήποτε (βυζαντινῆς ἢ μεταβυζαντινῆς) σύνθεσης προσεγγίζεται, ἐρμηνεύεται καὶ ἀναλύεται, ἀναγωγικά, σὲ τρία ἐπίπεδα³². αὐτά, συγκεκριμένα, εἶναι:

- *Ἡ πρωτογενὴς δομὴ τῆς σύνθεσης*: ἓνα δεδομένο ποὺ προκύπτει, αὐτόχρημα, ἀπὸ τὴν παραδεδομένη δομὴ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου πάνω στὸ ὁποῖο ἀναπτύσσεται ἡ σύνθεση.
- *Ἡ δευτερογενὴς μορφολογία τοῦ μέλους της*. Πρόκειται γιὰ παρατηρήσεις πάνω στὴ γενικότερη μελικὴ ἐπεξεργασία τῆς σύνθεσης: αὐτὴ ἐπιχειρεῖται συνήθως κατὰ ἄλλες ἐπιμέρους ὑποενότητες, ποὺ (ἀπὸ τὸν εἰδικὸ μελετητὴ) ἀναγνωρίζονται εὐκολὰ βάσει τοῦ τρόπου κατὰ τὸν ὁποῖο ἀναπτύσσονται, ἀλληλοδιαδοχικά, οἱ μουσικὲς φράσεις τῆς σύνθεσης. Πάντως, αὐτὴ ἢ περαιτέρω κατάτμηση τοῦ μέλους ἐπισημαίνεται ἐπιπροσθέτως καὶ κατὰ ἓνα πλεον προσιτὸ (ἀκόμη καὶ στὸν ἀπλό, ἀλλὰ προσεκτικό, παρατηρητὴ τῆς καταγραφῆς τῆς σύνθεσης) τρόπο: μὲ τὴ σημείωση (στὸ μέρος ὅπου καταγράφεται τὸ ποιητικὸ κείμενο τῆς σύνθεσης) μιᾶς τελείας ἀνάμεσα στὰ μελικά διαφοροποιούμενα μέρη τῆς μελωδίας³³. Μὲ ἄλλα λόγια, στὶς ἐκτενεῖς (κατὰ κανόνα) καὶ μελισματικὰ ἀναπτυγμένες παπαδικὲς συνθέσεις, παραδίδεται μιὰ ιδιότυπη (ἄκρως ἐνδιαφέρουσα καὶ χαρακτηριστικὴ) «μορφολογικὴ στίξη», ποὺ (ὅπως εἶναι κατανοητό) ἀποτελεῖ ἓνα πολὺ ἀσφαλὴ ὁδηγὸ γιὰ τὴν κατανόηση καὶ ἀκριβῆ ἐπισήμανση αὐτῶν τῶν ἀναζητούμενων δευτερογενῶν δομικῶν ὑποενοτήτων τῆς σύνθεσης.
- *Οἱ ἐπιμέρους, λεπτότερες καὶ εἰδικές, τεχνικὲς τῆς μελοποίησής της*. Ἐδῶ, τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ μουσικολόγου στρέφεται σὲ (συνδυαστικὴ ἢ μεμονωμένη) ἀνάλυση τοῦ μέλους ποὺ ἀναπτύσσεται μέσα στὶς παραπάνω ὑποενότητες. Αὐτὴ ἢ «ἐσωτερικὴ μελικὴ ἀνάπτυξη» ἐπιχειρεῖται κατὰ συγκεκριμένους τεχνικὲς τῆς μελοποιίας (ἐνδεικτικὰ ἀναφέρονται: ἡ ἐπανάληψη, ἡ παλλιλογία, ἡ μίμηση πρὸς τὰ νοούμενα, ἡ μεταβολή, ἡ ἀπόδοση³⁴): μὲ τὸν λεπτομερῆ ἐντοπισμὸ (καὶ βέβαια τὸν σχολιασμὸ) αὐτῶν τῶν δεδομένων διασαφηνίζεται, ὁποσδήποτε, περαιτέρω ὁ τρόπος ποὺ σκέφτηκε ὁ συνθέτης, οἱ ἀτραποὶ τῆς μουσικῆς του ἐμπνευσης, τὸ συνολικὸ πλάνο τῆς σύνθεσής του.

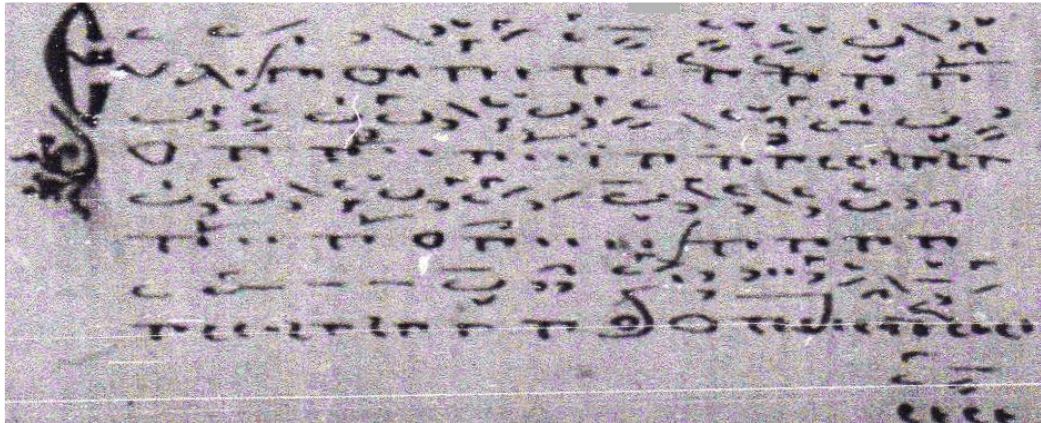
³² Στὶς ἀκόλουθες παρατηρήσεις συμπυκνώνονται ἀπόψεις μου, τὶς ὁποῖες ἐπεξεργάζομαι εἰδικότερα σὲ μιὰν ὑπὸ δημοσίευση μονογραφία μου, μὲ τίτλο: *Εἰσαγωγὴ στὴ Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*.

³³ Βλ. Raasted 1958. Raasted 1966:55-76. Πρβλ. Troelsgård 1999. Κρητικοῦ 2004:287. Alexandru 2006:321 (ὑπόσημ. 41).

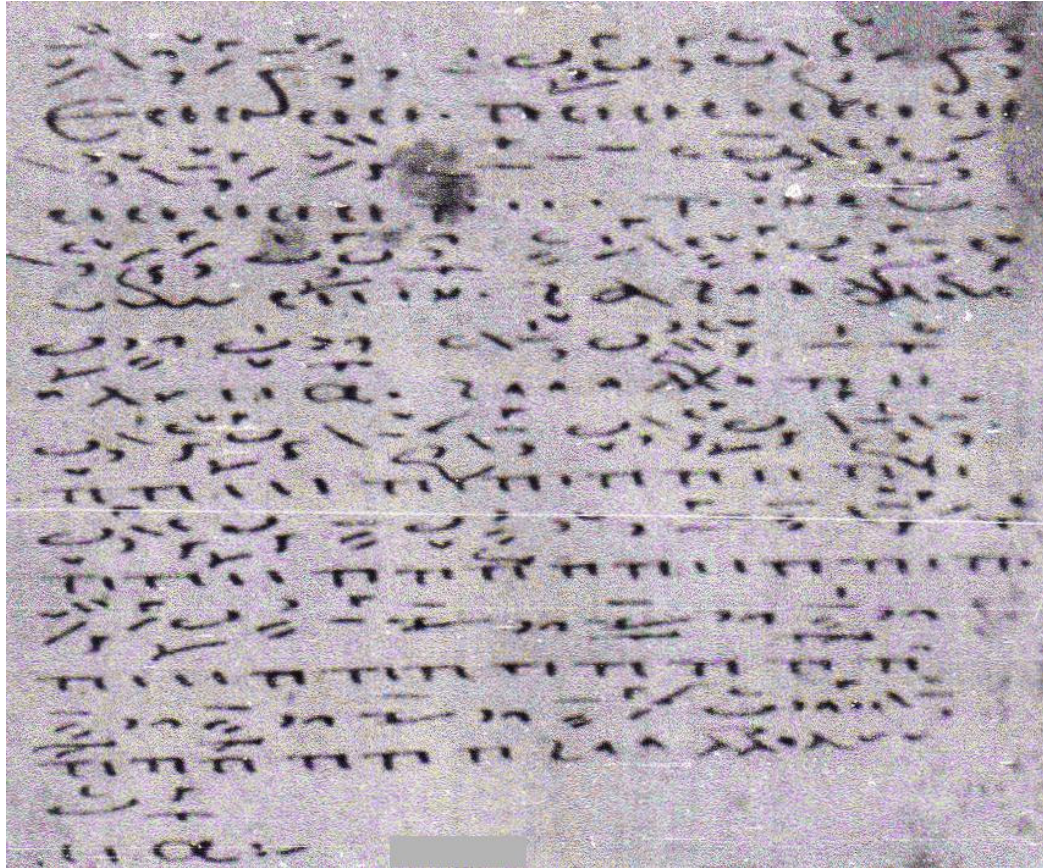
³⁴ Αὐτὲς εἶναι οἱ τεχνικὲς ποὺ μνημονεύει, συγκεκριμένα, ὁ Χρῦσανθος 1832:187-88 (§§ 419-23).

Μὲ βάση, λοιπόν, τὸ παραπάνω πλάνο ἀνάλυσης παρουσιάζονται, στὴ συνέχεια, οἱ συνθέσεις τῶν ἐδῶ ἐξεταζόμενων δύο γυναικῶν συνθετριῶν:

Ἡ σύνθεση τῆς **Καλογραίας** εἶναι (ὅπως ἤδη παρατηρήθηκε παραπάνω) ἕνας στίχος ἀπὸ τὴν πρώτη στάση τοῦ πολυελέου τοῦ Κουκουμᾶ. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ἀποτελεῖ μέρος ἑνὸς εὐρύτερου ψαλμοῦ, τοῦ 134^{ου}, ψαλμοῦ ἢ σύσταση τοῦ ὁποίου εἶναι δεδομένη καὶ προκαθορισμένη ἀπὸ τὸν ποιητὴ του· ψαλμικός στίχος (τὸ ἡμιστίχιο ἢ καὶ ἄλλο, ἀκόμη μικρότερο, τμῆμα ἑνὸς τῶν 21 συνολικὰ στίχων τοῦ ψαλμοῦ) καὶ ἐφύμνιο (ποὺ στὸν παρόντα ψαλμὸ εἶναι τὸ ἀλληλούια)³⁵:

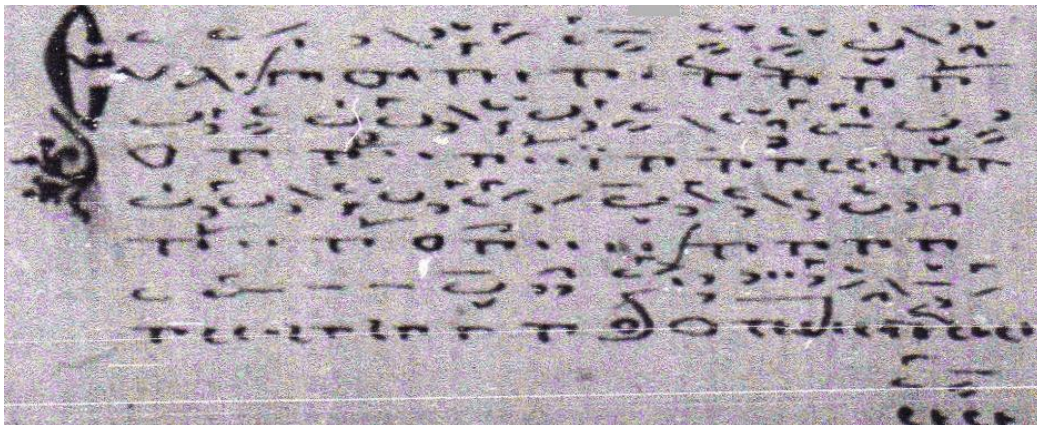


³⁵ Βλ. Χαλδαϊάκης 2003:226-32.



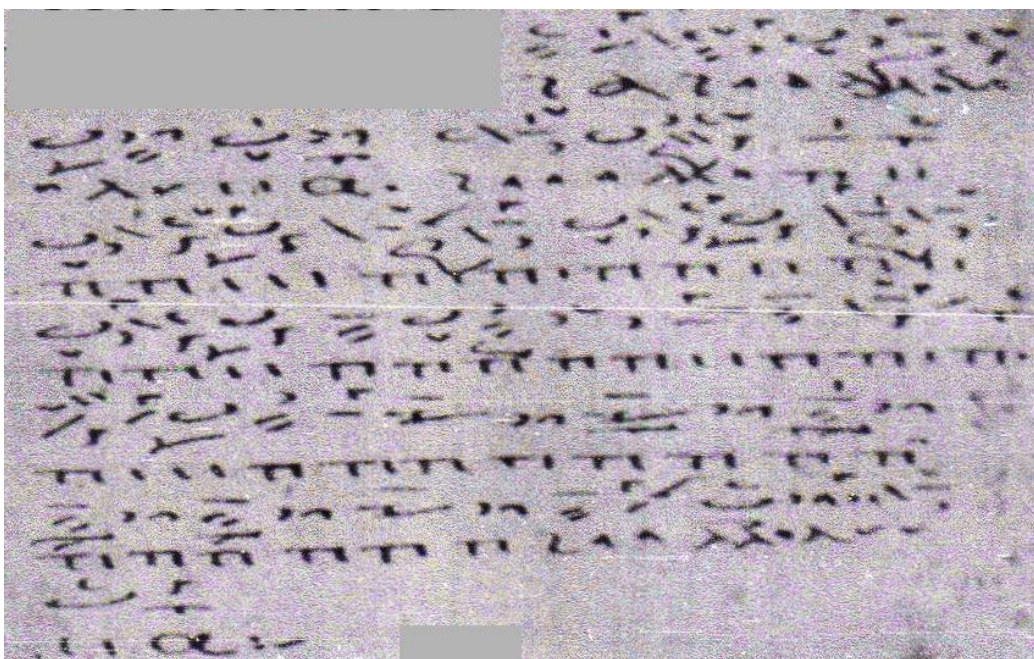
Ἔτσι λοιπόν, ἡ σύνθεση διακρίνεται, πρωτογενῶς, σὲ δύο μέρη. Τὸ πρῶτο μέρος ὀρίζεται ἀπὸ τὸν ψαλμικὸ στίχο *Εὐλογήσατε τὸν Κύριον* (πρόκειται, ἀκριβέστερα, γιὰ τὸ κοινὸ δεύτερο ἡμιστίχιο τῶν ὑπ' ἀριθμὸν 19 καὶ 20 στίχων τοῦ 134^{ου} ψαλμοῦ), ἐνῶ τὸ δεύτερο ἀπὸ τὸ ἐπιτασσόμενο ἐφύμνιο ἀλληλουία:

Α' ΜΕΡΟΣ (*Εὐλογήσατε τὸν Κύριον*)



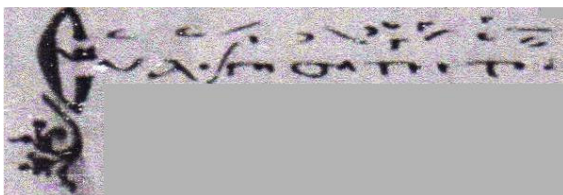


Β' ΜΕΡΟΣ (ἀλληλούια)

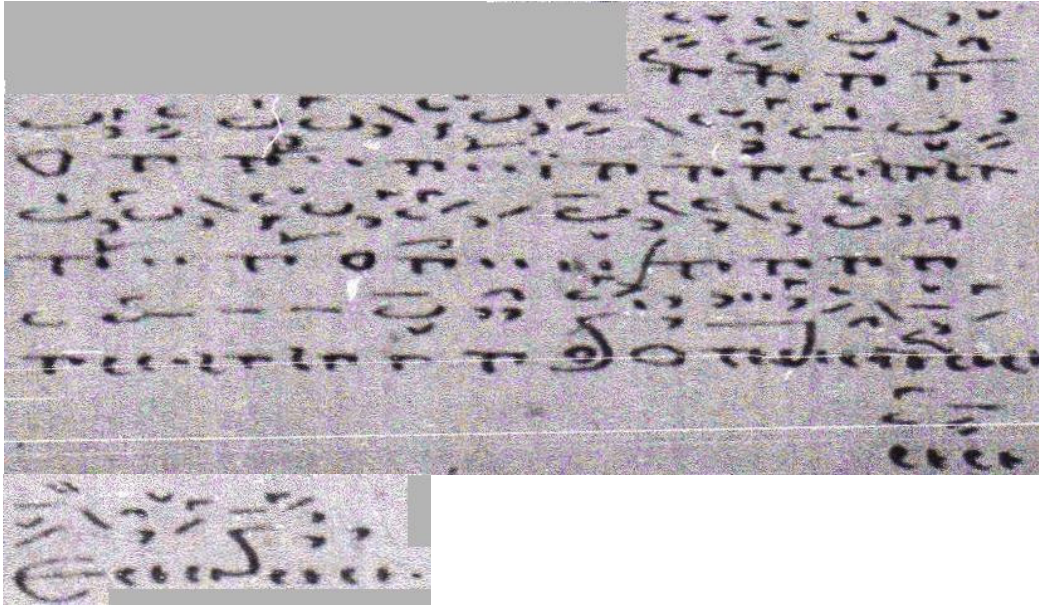


Καθένα ἀπὸ τὰ δύο παραπάνω μέρη τῆς σύνθεσης διακρίνεται, δευτερογενῶς, καὶ βάσει τῶν ἀναδιπλώσεων τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, τῶν ἐναλλαγῶν τοῦ μέλους, ἀλλὰ καὶ τῆς εὐδιάκριτης «μορφολογικῆς στίξης», σὲ ἐπιμέρους ὑποενότητες· τρεῖς γιὰ κάθε μέρος (πρῶτο καὶ δεύτερο):

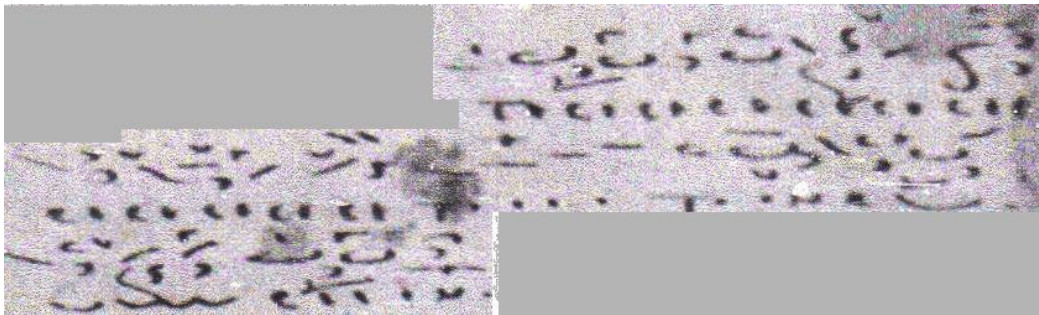
A1 (Εὐλογήσατε το-)



A2 (τοτοτο... - τερερε..)



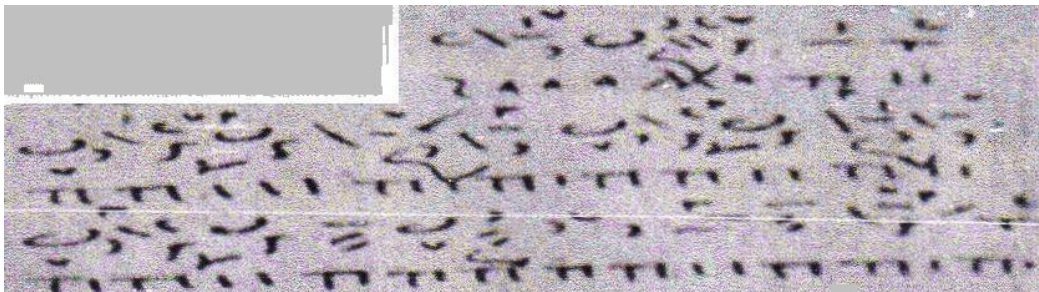
A3 (τερερε... - τὸν Κύριον)



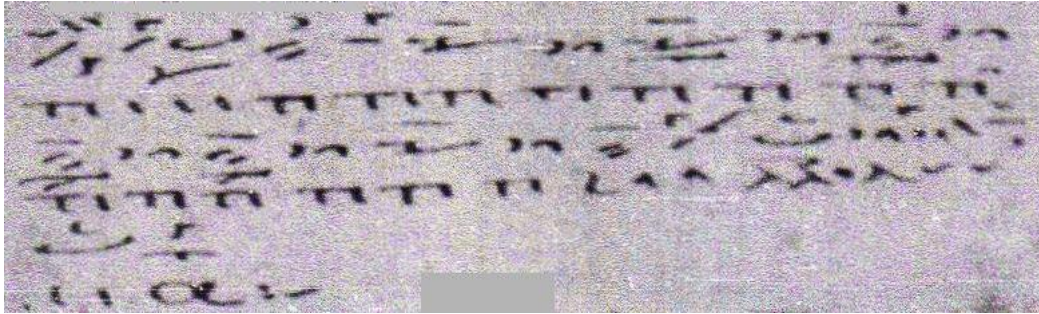
B1 ([ν]ᾶ - [ν]ᾶλληλούια)



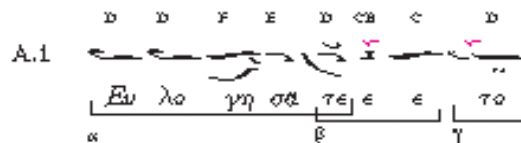
B2 ([ν]ᾶλλη - τιτιτι...)



B3 (τιτιτι...- [ν]ἀλληλούια)



Ειδικότερα, τώρα, τὸ τμήμα **A1** ἐπέχει θέση «προλόγου» στήν ὅλη σύνθεση. Ἡ εἰσαγωγική θέση, ἀπὸ τὴν ὁποία σχηματίζεται [A.1.α], εἶναι ἡ συνήθης χαρακτηριστική ἀρκτική θέση τῶν περισσότερων ὁμοειδῶν στίχων πολυελεύ³⁶. Ἐδῶ, πάντως, παρουσιάζεται κατὰ τι διαφοροποιημένη, μὲ μιὰ χαρακτηριστική μελωδική πτώση στὴ συλλαβὴ - τε (τῆς λέξης *εὐλογήσατε*) [A.1.β], μιὰ πτώση πὺν ὁδηγεῖ ἀμέσως στὴν ἀρχὴ τοῦ κρατήματος (το) [A.1.γ], ἐνὸς κρατήματος πὺν συνεχίζεται στὸ τμήμα A2.

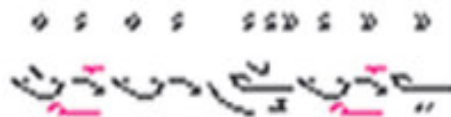


Στὸ τμήμα **A2** ἐπισημαίνεται ἀμέσως ἡ τεχνικὴ τῆς ἐπανάληψης³⁷. τόσο στὴν ἀρχικὴ μουσικὴ φράση, πὺν ἐπαναλαμβάνεται δύο φορές [A.2.α1-α2], ὅσο καὶ σὲ ἄλλη ἐκτενέστερη θέση³⁸, στὴ συνέχεια, πὺν ἐπίσης ἐπαναλαμβάνεται δύο φορές [A.2.γ1-γ2]. Ἀνάμεσά τους, ἀναπτύσσονται

³⁶ Βλ. Χαλδαιάκης 2003:500-08.

³⁷ Πρβλ. Χρύσανθος 1832:187 (§420): «Ἐπανάληψις δὲ εἶναι, τὸ νὰ μεταχειριζώμεθα ἐπὶ τῶν αὐτῶν τόνων ἐκ δευτέρου μίαν θέσιν, ἢ ὁλόκληρον περίοδον μελωδίας· καθὼς μάλιστα συνειθίζεται εἰς τὰ μαθήματα καὶ κρατήματα τῶν παλαιῶν...».

³⁸ Αὐτὴ ἡ θέση ἀναπτύσσεται μὲ διπλοπέταστο καὶ λύγισμα στὸ πρῶτο της μέρος καὶ μὲ ἀντίστοιχο μοτίβο (μὲ ἴσον καὶ ὑπορροή) στὸ δεύτερο, ἐκτείνεται δὲ πᾶν στὸ εὖρος τοῦ κατιόντος τετραχόρδου *αγια-ανεανες* (G-D) τοῦ πρώτου ἤχου:



δύο ακόμη θέσεις [A.2.β1-A.2.β2], κατά την τεχνική της παλλιλογίας³⁹, όχι πανομοιότυπες, αλλά με εμφανή τη μελική όμοιότητά τους⁴⁰.

A.2

D D G F D E D D G F G F FED E D D
 τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο
 α₁ α₂ β₁ γ₁

D A D E D G F G F FED E D D E D E
 τ ο τ ο ρ ρ ο τ τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο
 β₂ γ₂

G F F E E D D B B C D E G D
 τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο
 δ η θ

D F E D C D C D B C B C D E F C
 τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο
 ι

D E F E D C
 ρ ε ρ ε ρ ε

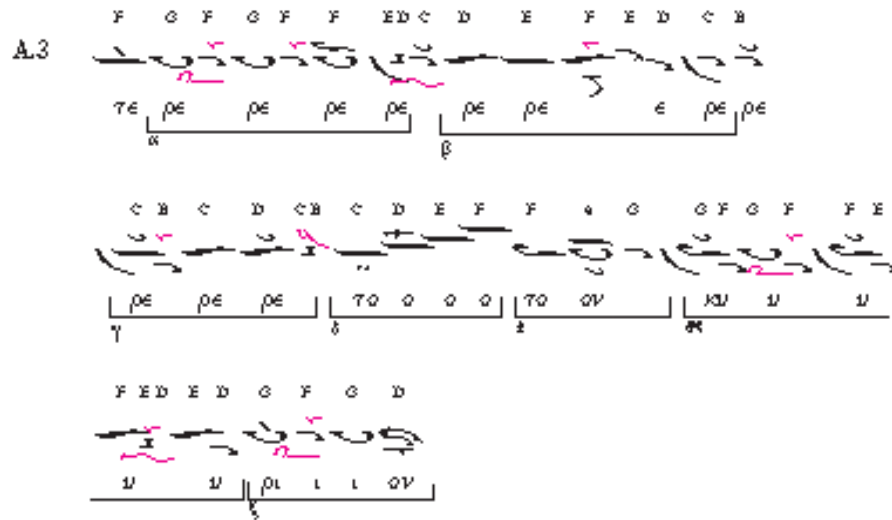
Αυτό το τμήμα της σύνθεσης (A2) συνδέεται αδιόρατα με το επόμενο (A3), μέσω τριών μουσικών φράσεων· πρόκειται για τρεις σχηματισμούς που συναντώνται διάσπαρτα εδώ [A.2.ε/A.2.θ/A.2.ι], σχηματισμούς τους οποίους χρησιμοποιεί (αυτή τη φορά σε συνεχόμενη διάταξη) ή συνθέτρια και στο τμήμα A3 [A.3.β/A.3.γ/A.3.δ], εκεί –μάλιστα– κατά ακριβώς αντίστροφη (σε σχέση με το τμήμα A2) σειρά παραθέσης.

³⁹ Πρβλ. Χρύσανθος 1832:187 (§419): «Εἶναι δὲ Παλλιλογία μὲν τὸ νὰ ποιῶμεν τὴν ἀνάβασιν, ἢ κατὰβασιν τῆς μελωδίας διὰ τῆς αὐτῆς θέσεως...».

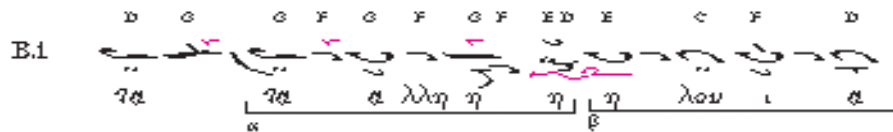
⁴⁰ Στην πρώτη θέση [A.2.β1], επιχειρείται, από την κορυφή του τετραχόρδου, τρίφωνη κατάβαση και στάση στη βάση του ήχου, ενώ στη δεύτερη [A.2.β2], αντίστοιχη κατάβαση, εδώ όμως αναστροφα· από τη βάση του τετραχόρδου, με επαναφορά και στάση στη βάση του ήχου και πάλι:

G F D E D D
 τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο

D A D E D
 τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο τ ο

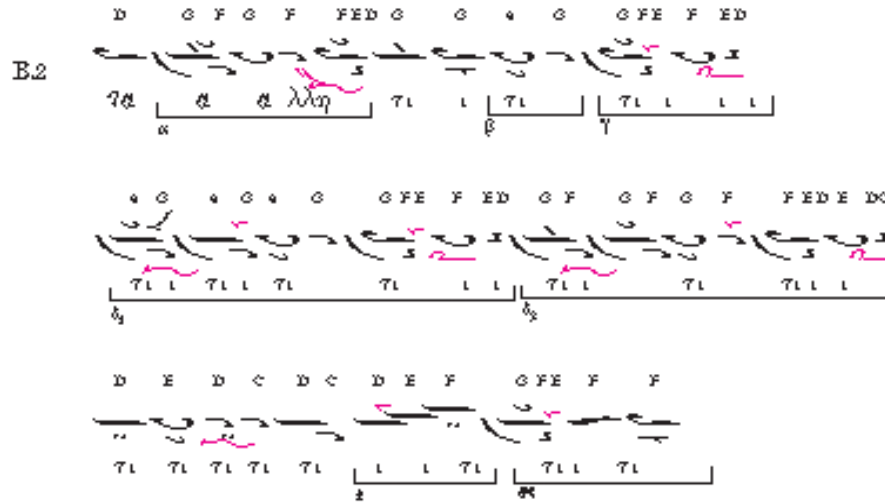


Το τμήμα **B1**, αντιστικτικά πρὸς τὸ τμήμα A1, λειτουργεῖ καὶ πάλι ὡς «προοίμιο» τοῦ δεύτερου μέρους τῆς σύνθεσης. Αναπτύσσεται πάνω στὸ κατιὸν τετράχορδο *αγια-ανεανες* (G-D) τοῦ ἤχου [B.1.α], μὲ μιὰ χαρακτηριστικὴ (τελική) πτώση [B.1.β] στὸ τέλος τῆς λέξης *ἀλληλοῦια*.



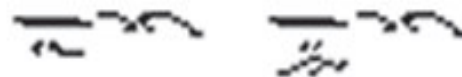
Στὸ τμήμα **B2** δεσπόζει μιὰ ἐκτενὴς θέση, πὺν παρατίθεται -κατὰ τὴν τακτικὴ τῆς (κατιούσας) παλλιλογίας- δύο φορές· τὴν πρώτη μὲ ἔναρξη ἀπὸ τὸν φθόγγο *ανεανες* (a) [B.2.δ₁] καὶ τὴ δεύτερη μὲ ἔναρξη ἀπὸ τὸν φθόγγο *αγια* (G) [B.2.δ₂]. Χαρακτηριστικὴ εἶναι καὶ ἡ τελικὴ κατάληξη αὐτοῦ τοῦ τμήματος [B.2.στ], πὺν σταματᾷ στὴ διφωνία τοῦ ἤχου, στὸν φθόγγο *νανα* (F). Τὸ γεγονὸς, ἂν ἀξιολογηθεῖ συνολικὰ καὶ σὲ συνεκτίμηση μὲ τὸ προηγούμενο (πρῶτο) μέρος τῆς σύνθεσης, προδίδει μιὰν ἐνδιαφέρουσα ἐναλλαγὴ τῶν ἐπιμέρους καταλήξεων πὺν προκρίνει ἢ συνθέτρεια⁴¹. μιὰν ἐναλλαγὴ πὺν κρατώντας ὡς σταθερὸ σημεῖο ἀναφορᾶς τὴ βάση τοῦ ἤχου (καὶ ὡς ἐκ τούτου τὸ βασικὸ του τετράχορδο *ανεανες-αγια* [D-G]), κινεῖται παράλληλα καὶ στὸ πλαίσιο ἐνὸς γειτονικοῦ τετράχορδου, αὐτοῦ τοῦ πλαγίου τοῦ τετάρτου ἤχου *νεαγιε-νανα* [C-F].

⁴¹ Τὸ τμήμα A1 καταλήγει στὸν φθόγγο *ανεανες* (D), τὸ τμήμα A2 στὸν φθόγγο *νεαγιε* (C) καὶ τὸ τμήμα A3 πάλι στὸν φθόγγο *ανεανες* (D). Ἀντίστοιχα, τὸ τμήμα B1 καταλήγει στὸν φθόγγο *ανεανες* (D), τὸ τμήμα B2 (πὺν σχολιάζεται ἐδῶ) στὸν φθόγγο *νανα* (F) καὶ τὸ τμήμα B3 στὸν φθόγγο *ανεανες* (D).



Τὸ τμήμα **B3**, μὲ τὸ ὁποῖο καὶ κλείνει ἡ σύνθεση, ξεκινάει μὲ μιὰν ἐπανάληψη τοῦ καταληκτικοῦ μελωδικοῦ σχηματισμοῦ τοῦ τμήματος B2 (ποὺ συνδέει ἀρμονικότερα τὰ δύο τμήματα) [B.2.στ - B.3.α]. Ἀκολουθεῖ μιὰ ἐντυπωσιακὰ μακρὰ «άλυσίδα» (κατιούσας κυρίως) παλλιλογίας, μὲ τὸν ἴδιο σχηματισμό⁴², ἓνα σχηματισμὸ ποὺ μελοποιεῖται ἐμφανῶς κατὰ τὴ χρήση τῆς πλοκῆς⁴³, νὰ παρατίθεται ἑξὶ φορές [B.3.β1-β6]⁴⁴. Αὐτὸ τὸ

⁴² Αὐτὸς ὁ σχηματισμὸς διαμορφώνεται τέσσερις μὲν φορές ἀπὸ ξηρὸ κλάσμα καὶ ἄλλες δύο (ἐκατέρωθεν τῶν ἐπισημανθέντων τεσσάρων) ἀπὸ κράτημα, ἀμφοτέρω τιθέμενα πάνω σὲ ἀνιόντα χαρακτήρα, μὲ ἀκολουθοῦσα δίφωνα κατάβαση:



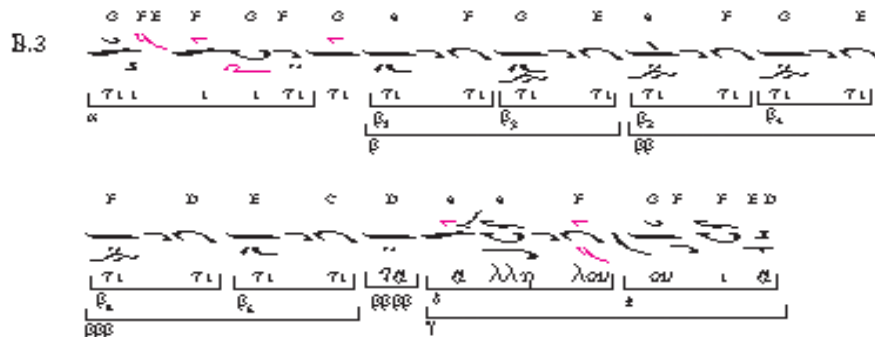
Ὡς παραλλαγή τοῦ ἴδιου σχηματισμοῦ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ καὶ ὁ ἀμέσως ἐπόμενος [B.3.δ], ποὺ διαμορφώνεται πάνω στὴν ἴδια μελωδική κίνηση, ἀλλὰ μὲ χρήση ἀντικενώματος καὶ πιάσματος:



⁴³ Σύμφωνα μὲ τὸν Χρῦσανθο [1832:175 (§ 390)] «χρήσις ἦτον ἡ διάφορος ἀπεργασία τοῦ μέλους»· ἐνῶ, κατὰ τὸν ἴδιο [1832:175-6 (§ 392)] «πλοκή εἶναι ἐκείνη [ἡ χρήσις] ἣτις ρίπτει ἓναν ἓνα φθόγγον διὰ διαστημάτων ὑπερβατῶν δύο ἢ καὶ περισσοτέρων, προτάττουσα τούτων ἢ τὰ βαρέα, ἢ τὰ ὀξύτερα».

⁴⁴ Σημειωτέον, πάντως, ὅτι αὐτὴ ἡ ἀλυσίδα μουσικῶν φράσεων [B.3.β1-β6] θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ θεωρηθεῖ, σὲ μιὰ μακροδομικὴ προσέγγιση, ὡς ἐνιαία (καὶ κατὰ τετραπλὴ ἀλληλουχία ἀναπτυσσόμενη) κατιούσα (ἀπὸ τὴν κορυφὴ πρὸς τὴ βάση τοῦ πενταχόρδου τοῦ πρώτου ἤχου) μελωδικὴ γραμμὴ, βαίνουσα ὡς ἑξῆς: τριπλὴ ἐπανάληψη τῆς ἴδιας (ἀποτελούμενης ἀπὸ διπλὴ πλοκή) θέσης (ἐπανάληψη –μάλιστα– ποὺ τὶς δύο πρώτες

τμήμα (καὶ ὅλη ἡ σύνθεση) ἐπισφραγίζεται μὲ ἓνα καταληκτικὸ ἀλληλούια [B.3.γ], μελοποιημένο πάνω στὸ εὖρος τοῦ πενταχόρδου *ανανες-ανεανες* (a-D) τοῦ πρώτου ἤχου.



Σὲ μιὰν ἀπόπειρα μακροδομικῆς μελικῆς ἀνάλυσης ὅλης τῆς σύνθεσης θὰ παρατηρούσαμε τὰ ἑξῆς:

- Τὸν πυρῆνα τῆς σύνθεσης συνιστᾷ μουσικὴ θέση ποὺ μελοποιεῖται στὸ πλαίσιο τοῦ κατιόντος βασικοῦ τετραχόρδου τοῦ πρώτου ἤχου *αγια-ανεανες* (G-D). Πανομοιότυπα, καὶ κυρίως μὲ διάφορες (ἀναλελυμένες ἢ συμπυκνωμένες) παραλλαγές, αὐτὴ ἡ θέση ἐμφανίζεται στὴ σύνθεση τουλάχιστον δώδεκα φορές [ἐνῶ ἐντοπίζονται καὶ τρεῖς ἀκόμη ἐμφανεῖς παραλλαγές της]⁴⁵.
- Δεύτερος σὲ συχνότητα χρήσης μουσικὸς σχηματισμός, ποὺ ἀπαντᾷ ἕξι (ἢ καὶ ἑπτὰ) συνολικὰ φορές, εἶναι μιὰ ἄλλη βραχεῖα φόρμουλα (ἀπὸ ἀνάβαση μιᾶς καὶ κατάβαση δύο φωνῶν)⁴⁶. Ἡ οὐσιαστικὴ διαφορὰ εἶναι, πάντως, ὅτι ἐνῶ ἡ προηγούμενη θέση ἐντοπίζεται διάσπαρτα στὸ σύνολο τῆς σύνθεσης, ὁ παρὼν σχηματισμὸς χρησιμοποιεῖται μόνον σὲ ἓνα τμήμα τῆς σύνθεσης (στὸ B3).
- Ἄλλοι, σταθερὰ ἐπαναλαμβανόμενοι, σχηματισμοί, μὲ τοὺς ὁποίους ἡ συνθέτρια ὁλοκληρώνει τὴν κατασκευὴ τοῦ συγκεκριμένου μελοποιήματος, εἶναι μιὰ κλιμακωτὴ ἀνάβαση τριῶν ἢ τεσσάρων φωνῶν⁴⁷, καθὼς καὶ ἡ γνωστὴ ἀνάπτυξη τοῦ τρομικοῦ⁴⁸. Ἀπαντοῦν, καὶ οἱ δύο, τρεῖς φορές.

φορές [B.3.β – B.3.ββ] παρατίθεται –κατὰ τὴν ὁμώνυμη τακτικὴ– πανομοιότυπα, ἐνῶ τὴν τρίτη φορά [B.3.βββ] μετατίθεται –κατὰ τὴν τεχνικὴ τῆς παλλιλογίας– δύο τόνους χαμηλότερα), ποὺ ὁλοκληρώνεται –ἥρεμα καὶ ἀπλᾶ– στὴ βάση τοῦ ἤχου [B.3.ββββ].

⁴⁵ Βλ. τίς ἀκόλουθες θέσεις: A.2.βι/ A.2.γι/ A.2.β2/A.2.γ2/ A.2.δ/ A.2.στ/ A.3.α/ A.3.στ/ A.3.ζ/ B.1.α/ B.2.α/ B.2.γ/ B.2.δ1/B.2.δ2/ B.3.ε. [Πρβλ. καὶ παραπάνω, ὑποσημ. 38, 40].

⁴⁶ Βλ. τοὺς σχηματισμοὺς B.3.βι-β6 καὶ B.3.δ. [Πρβλ. καὶ παραπάνω, ὑποσημ. 42, 44].

⁴⁷ Βλ. τοὺς σχηματισμοὺς A.2.ε/A.3.δ/B.2.ε. Τὸ μέλος, βέβαια, ἀναπτύσσεται ἐδῶ κατὰ εὐθεῖα ἀγωγή, ὅπως τὴν περιγράφει ὁ Χρῦσανθος [1832:175 (§ 391)]: «...εὐθεῖα μὲν ἦν ἐκείνη [ἡ ἀγωγή] ἥτις ποιεῖ τὴν ἀνάβασιν μὲ συνεχεῖς φθόγγους...».

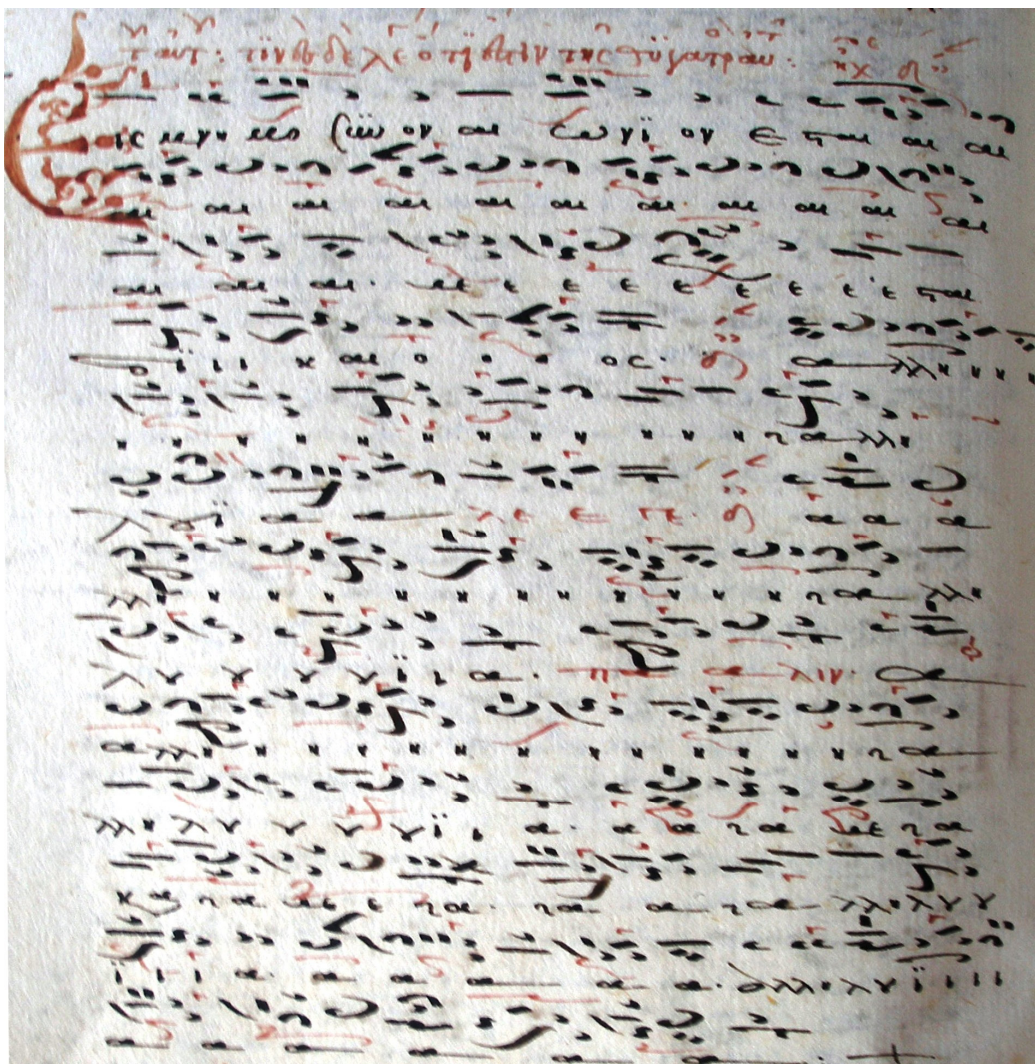
⁴⁸ Βλ. τοὺς σχηματισμοὺς A.2.ζ/A.2.ι/A.3.β.

Ἡ χρήση περιορισμένου ἀριθμοῦ μουσικῶν θέσεων προσδίδει, ἀναμφίβολα, στήν παροῦσα σύνθεση τὴν αἴσθηση τοῦ μέτρου. Παράλληλα, ὅλη αὐτὴ ἡ ἀρμονικὴ καὶ ὑπολογισμένη συναρμογὴ τῶν παραπάνω ἐπισημανθεισῶν (εὐἀριθμῶν) μελωδικῶν φράσεων, τὴν καθιστᾷ εὐκολομάθητη, ἀλλὰ καὶ εὐμνημόνευτη. Τέλος, ἀφοῦ τὸ σύνολο τῆς σύνθεσης ἀναπτύσσεται –οὐσιαστικά– πάνω στὸ βασικὸ τετράχορδο τοῦ ἤχου *ανανες-αγια* (D-G), ἡ ἐξαιρετικὰ περιορισμένη καὶ λελογισμένη φωνητικὴ ἔκταση στὴν ὁποία ἐκτείνεται⁴⁹ ὄχι μόνον προσιδιάζει κάλλιστα σὲ μοναστικά περιβάλλοντα (ὅπου ἐξ ὀρισμοῦ θὰ δραστηριοποιεῖτο καὶ ἡ συγκεκριμένη συνθέτρια), ἀλλὰ καὶ διευκολύνει καθοριστικὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς σύνθεσης ἀπὸ γυναικεῖες φωνές⁵⁰.

Ἡ σύνθεση τῆς κόρης τοῦ Κλαδᾶ εἶναι (ὅπως ἐπίσης ἐπισημάνθηκε παραπάνω) ἓνα κοινωνικὸ *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος*, ἓνα κοινωνικὸ ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς κοινωνικὸ τῆς Ἑβδομάδος (ἀρμόδιο, συγκεκριμένα, γιὰ τὴν ἡμέρα Τρίτη) ἢ ὡς κοινωνικὸ ψαλλόμενο σὲ μνήμες ἁγίων. Ἡ σύστασή της (καὶ γενικότερα ἡ σύσταση τῶν κοινωνικῶν ὕμνων, ὕμνων τὸ ποιητικὸ κείμενο τῶν ὁποίων λαμβάνεται ἀπὸ τοὺς ψαλμοὺς τοῦ Δαβὶδ), δὲν διαφέρει ἀπὸ αὐτὴν τῆς προηγούμενης σύνθεσης· ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα κατάλληλα ἐπιλεγμένο (γιὰ νὰ ἀρμόζει στὴν ἐορταστικὴ περίσταση κατὰ τὴν ὁποία ὁ συγκεκριμένος ὕμνος ψάλλεται) ψαλμικὸ στίχο καὶ τὸ πολὺ κοινὸ στοὺς ψαλμοὺς τοῦ Δαβὶδ ἐφύμνιο *ἀλληλοῦια*:

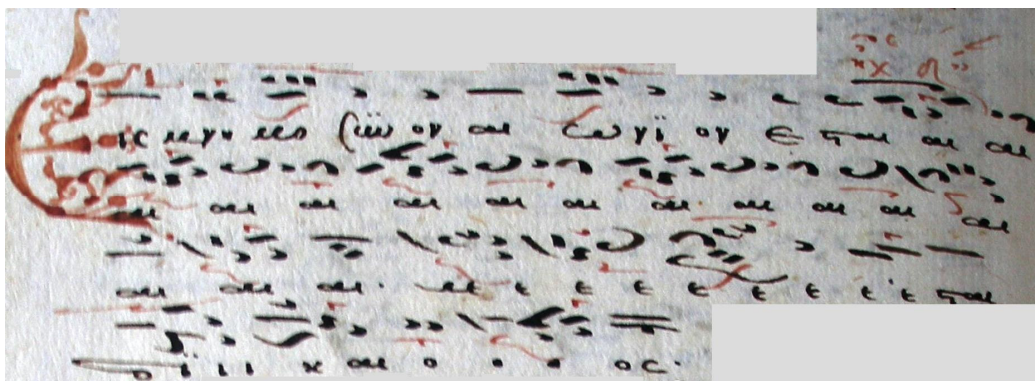
⁴⁹ Σημειώνεται, ὅτι ἐπὶ μὲν τὸ βαρὺ μόνον σὲ ἓνα σημεῖο τὸ μέλος ἀγγίζει παροδικὰ τὸν φθόγγο *νεχεανες* τῆς ὑπάτης (A) [βλ. A.2.β₂], ἐπὶ δὲ τὸ ὀξὺ ἔξι φορές τὸν φθόγγο *ανανες* τῆς νήτης φωνητικῆς περιοχῆς (a) [βλ. A.3.ε/B.2.β/B.2.δ₁/B.3.β₁/B.3.β₃/B.3.δ], σχηματίζοντας ἔτσι –εἰκονικά– μιὰν πλήρη κλίμακα· ὀρισμένες ἀκόμη φορές, ἡ μελωδία μεταπίπτει στὴ μεσότητα τοῦ ἤχου, στὸν φθόγγο *ανανες* τῆς ὑπάτης (B) [βλ. A.1.β/A.2.δ-ε/A.2.η-θ/A.3.β-γ].

⁵⁰ Εἰδικότερες παρατηρήσεις γιὰ τὴ γυναικεῖα φωνὴ βλ. στά: Κορακίδης 2003:922-26. Κορακίδης 2004:146-60.

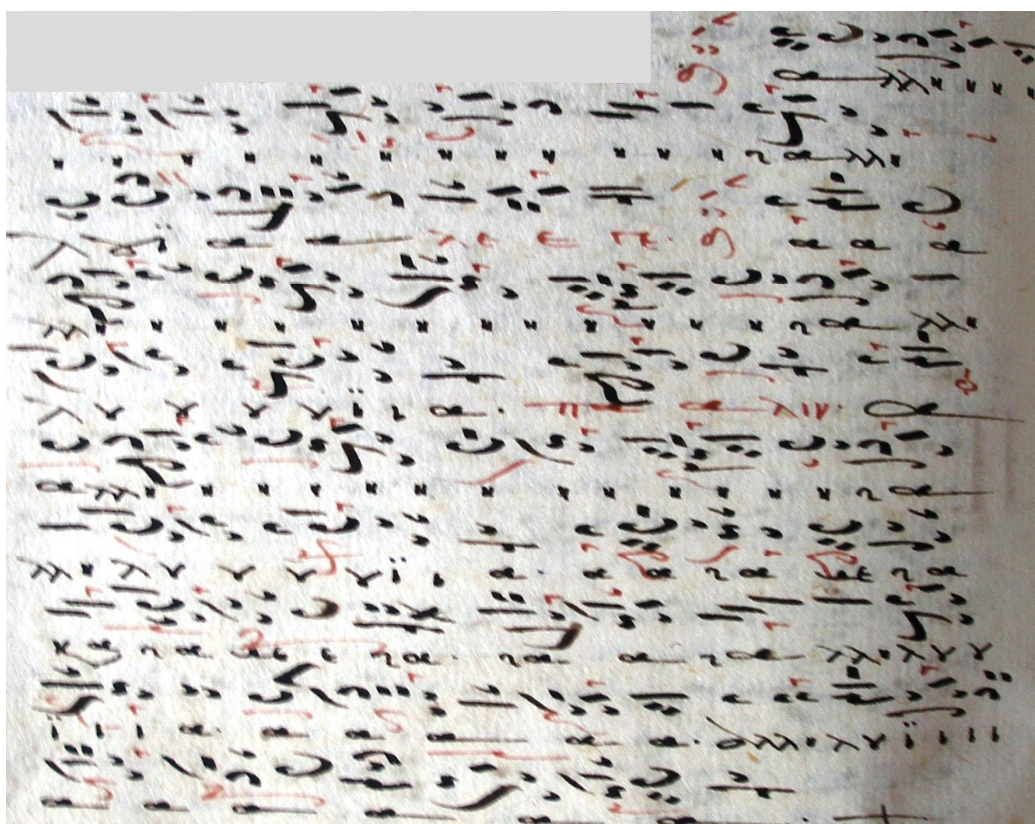


Ἔτσι, λοιπόν, ἡ σύνθεση διακρίνεται, πρωτογενῶς, σὲ δύο μέρη. Τὸ πρῶτο μέρος ὀρίζεται ἀπὸ τὸν ψαλμικὸ στίχο *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος* (ψαλμὸς 111, 6β), ἐνῶ τὸ δεύτερο ἀπὸ τὸ ἐπιτασσόμενο ἐφύμνιο ἀλληλούια:

Α' ΜΕΡΟΣ (Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος)

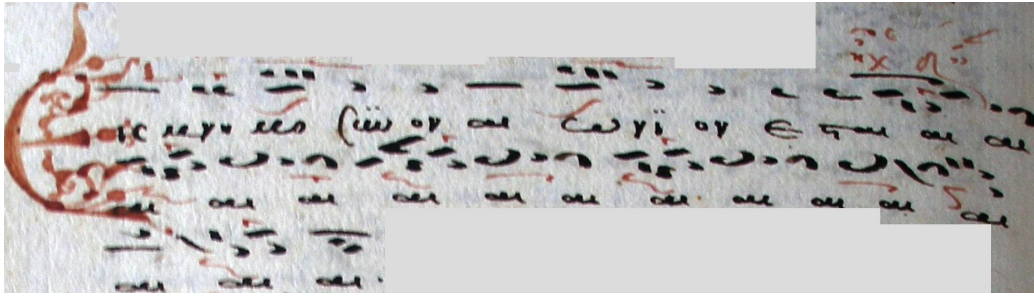


Β' ΜΕΡΟΣ (ἀλληλούια)

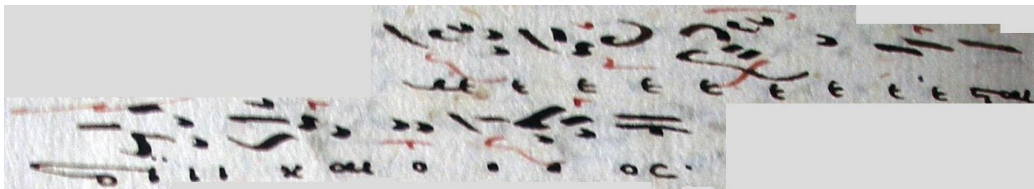


Καθένα ἀπὸ τὰ δύο παραπάνω μέρη τῆς σύνθεσης διακρίνεται, δευτερογενῶς, καὶ βάσει τῶν ἀναδιπλώσεων τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, τῶν ἐναλλαγῶν τοῦ μέλους, ἀλλὰ καὶ τῆς εὐδιάκριτης «μορφολογικῆς στίξης», σὲ ἐπιμέρους ὑποενότητες· τὸ μὲν πρῶτο μέρος σὲ δύο, τὸ δὲ δεύτερο σὲ ὀκτώ:

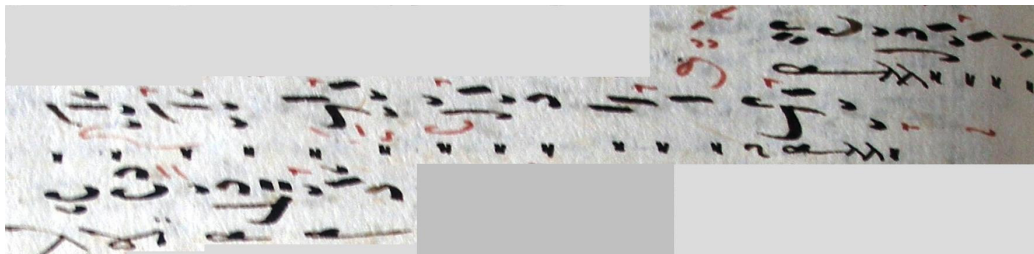
A1 (Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται)



A2 ([νε] ἔσται δίκαιος)



B1 (ἀλλη-[ν]ἀλληλούια)

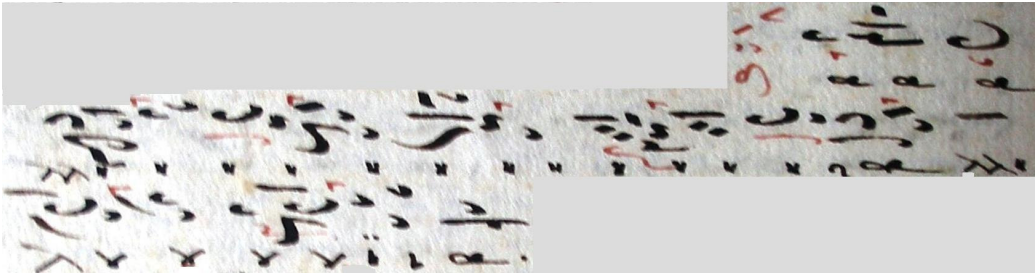


B2 (λέγε)⁵¹

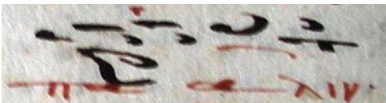


⁵¹ Όπως φαίνεται καὶ στοῦ σχετικὸ πανομοιότυπο, στοῦ τέλος τοῦ τμήματος B1 δὲν σημειώνεται ἡ χαρακτηριστικὴ τελεῖα, γεγονός πού σέ μιὰν πρώτη ἐκτίμηση θὰ συμπεριλάμβανε στοῦ ἴδιου αὐτοῦ τμήμα καὶ τὴ μελοποίηση τῆς λέξης λέγε· παρὰ ταῦτα, διαχωρίζω ἐδῶ, ὡς τμήμα B2, τὸ ἐπισημανθὲν λέγε, ὡς προοίμιο τοῦ ἐπόμενου τμήματος B3 (ἀλληλούια), κατ' ἐμφανὴ ἀντιστοιχία πρὸς τὴν ἀνάλογη δομὴ τῶν δύο ἀκόλουθων τμημάτων [B4 (πάλιν) καὶ B5 (ἀλληλούια)].

B3 (ἀλλη-[ν]ἀλληλούια)



B4 (πάλιν)



B5 (ἀλλη-[ν]ἀλληλούια)



B6 (ᾱ - νανενα..)



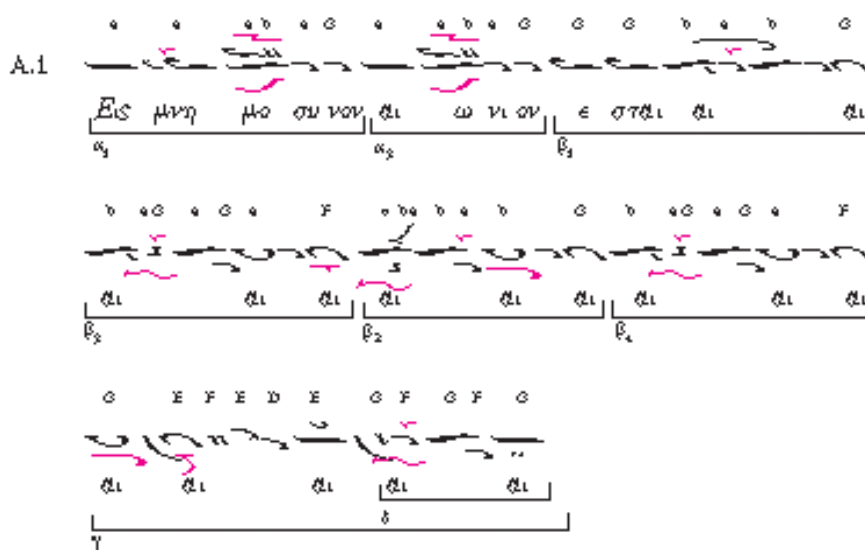
B7 ([ν]ἀλληλούια)



B8 (ἀλληλουία)



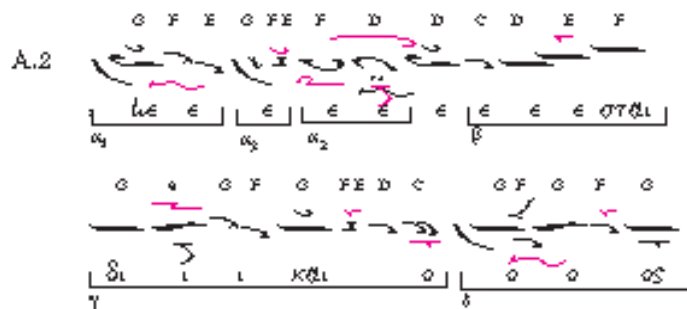
Ειδικότερα, τὸ τμήμα **A1** ξεκινάει μὲ ἓνα μουσικὸ μοτίβο (θέση παρακλητικῆς) πὺν ἐπαναλαμβάνεται δύο φορές [A.1.α₁-α₂]. Ἡ συνέχεια διαμορφώνεται μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς παλλιλογίας, ἀφοῦ ἡ ἴδια μουσικὴ φράση παρατίθεται, συναπτά, τέσσερις φορές [A.1.β₁-β₄], ἐνῶ τὸ τμήμα κλείνει μὲ μιὰ τυπικὴ κατάληξη στὴ βάση τοῦ τετάρτου ἤχου [A.1.δ].



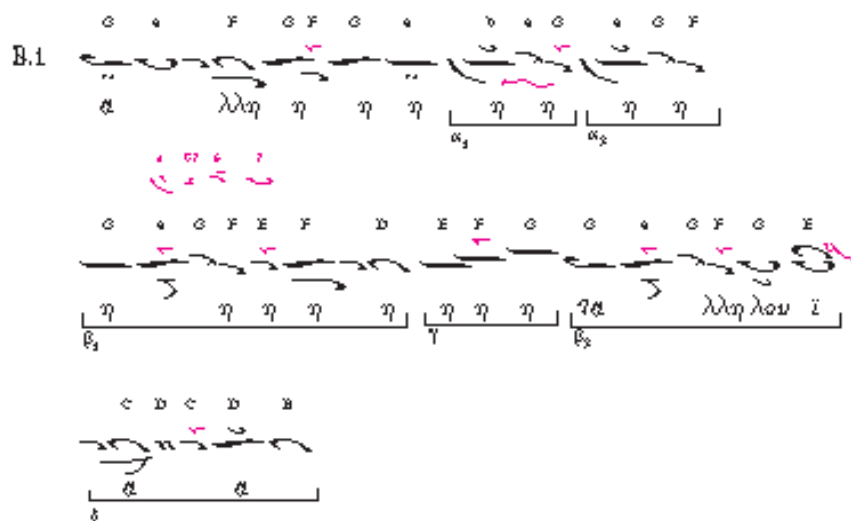
Μὲ τὴν ἴδια ἀκριβῶς κατάληξη ὁλοκληρώνεται καὶ τὸ τμήμα **A2** [A.2.δ], σύμφωνα μὲ τὴν τακτικὴ τῆς ἀπόδοσης⁵². στὴν ἀρχὴ του, ἐπιχειρεῖται καὶ πάλι μιὰ τριπλῇ ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου –οὐσιαστικά⁵³– μουσικοῦ μοτίβου [A.2.α₁-α₃], ἐνῶ σταδιακὰ (καὶ πρὶν τὴν τελικὴν κατάληξη) ἡ μελωδία μεταπίπτει στὸν πλάγιον τοῦ τετάρτου ἤχου [A.2.γ].

⁵² Πρβλ. Χρῦσανθος 1832:188 (§ 423): «Ἀπόδοσις δὲ εἶναι, τὸ νὰ μελίζωμεν τὰ τέλη τῶν περιόδων τοῦ κειμένου μὲ μίαν καὶ τὴν αὐτὴν κατάληξιν...».

⁵³ Παρὰ τὴ διαφοροποιούμενη (σὲ κάθε περίπτωση) σημειογραφικὴ καταγραφή, καὶ στοὺς τρεῖς σχηματισμοὺς ἡ μελωδικὴ κίνησις εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια· ἀπλῶς, στὶς δύο πρῶτες [A.2.α₁ καὶ A.2.α₂] ἀναπτύσσεται –καθοδικά– μέσα στὸ δίτονον *αγια-νεχεανες* (G-E), ἐνῶ στὴν τρίτη [A.2.α₃] στὸ δίτονον *νανα-ανεανες* (F-D).



Στὸ τμήμα **B1** ξεχωρίζουν δύο μελωδικές γραμμές· ἡ πρώτη εἶναι βραχύτερη, ἓνας σχηματισμός ποὺ παρατίθεται κατὰ διπλῇ (κατιούσα) παλλιλογία [B.1.α₁-α₂], ἐνῶ ἡ δεύτερη ἐκτενέστερη, μιὰ θέση ποὺ (κατὰ τὴν τεχνικὴ τῆς ἐπανάληψης) ἀπαντᾷ ἐπίσης δύο φορές [B.1.β₁-β₂]. τὶς δύο τελευταῖες, ἐπαναλαμβανόμενες, θέσεις ἐνώνει ἓνα σχῆμα κλιμακωτῆς ἀνάβασης τριῶν φωνῶν [B.1.γ]⁵⁴.

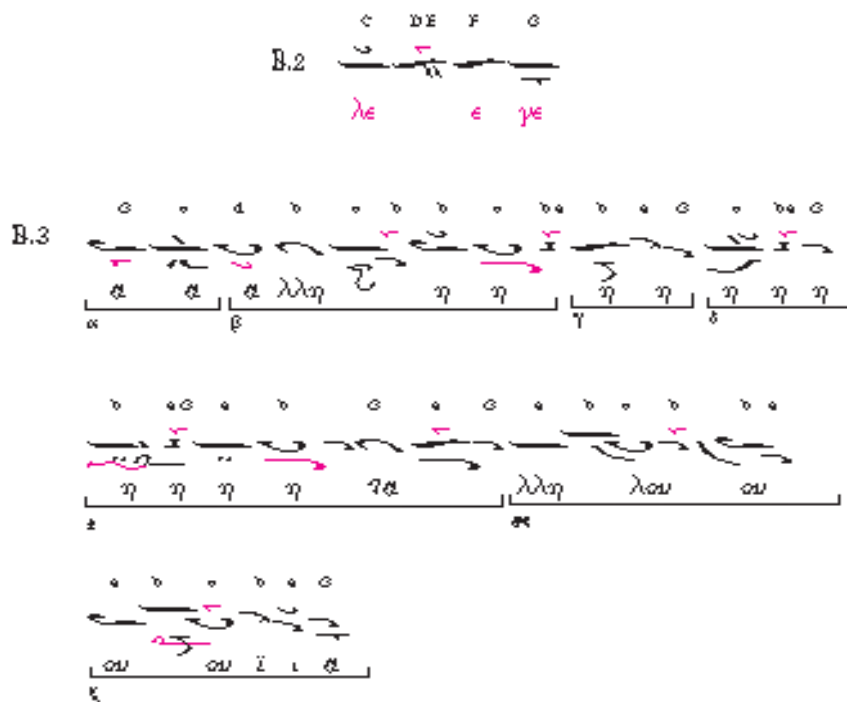


Τὰ τμήματα **B3** καὶ **B5** (τὰ ὅποια εἰσάγονται μὲ προοιμιακὴ πρόταξη τῶν τμημάτων **B2** καὶ **B4** ἀντίστοιχα) εἶναι πανομοιότυπα. Τὸ μέλος (ἴδιο καὶ στὰ δύο αὐτὰ τμήματα) εἶναι ἔντεχνο καὶ ἐξεζητημένο, κινούμενο σὲ ὑψηλές φωνητικές περιοχές, καὶ ἀποτελεῖται (χωρὶς χρῆση ἰδιαίτερων τεχνικῶν ἀνάπλασης ἰδιῶν ἢ παρόμοιων μουσικῶν μοτίβων) ἀπὸ ἀλληλουχία ξεχωριστῶν κάθε φορὰ θέσεων ἢ σχηματισμῶν⁵⁵. Αὐτὴ ἡ

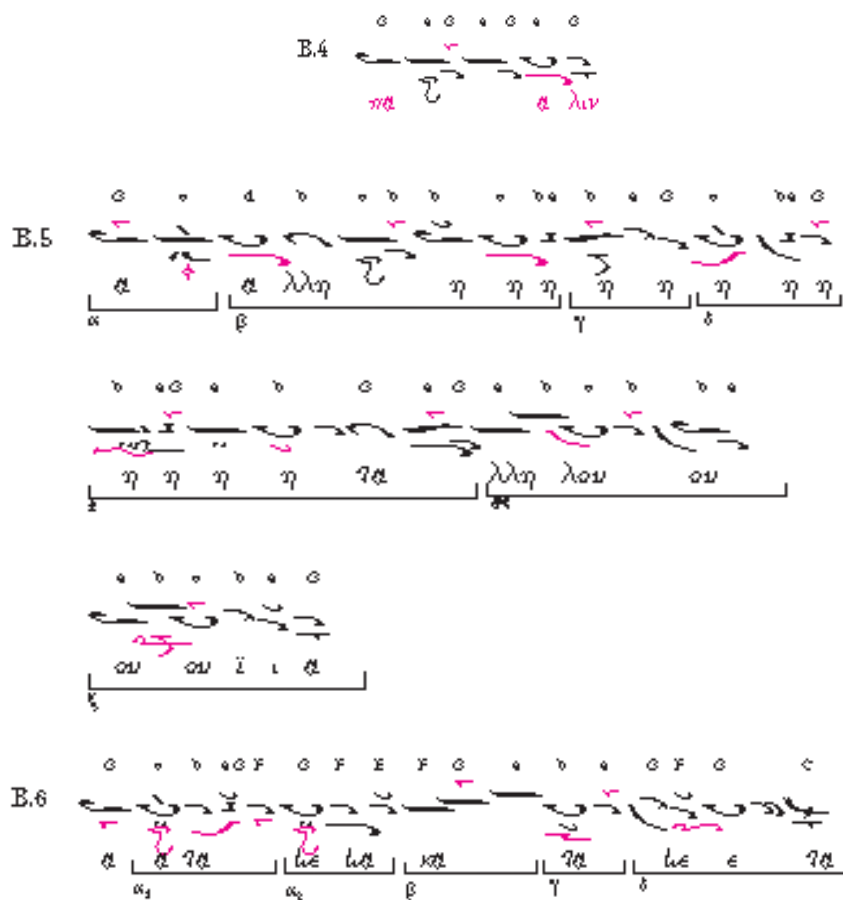
⁵⁴ Ἰδιος σχηματισμός, ποὺ ἀναπτύσσεται βέβαια κατὰ εὐθεῖα ἀγωγή [πρβλ. σχετικὰ παραπάνω, ὑποσημ. 47], χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὴ συνθέτρια καὶ στὸ ἀμέσως προηγούμενο τμήμα [βλ. A.2.β].

⁵⁵ Ἐπισημαίνονται, πάντως, ἐδῶ οἱ ἀκόλουθες –διαδοχικά– θέσεις ἢ σχηματισμοί: τὸ κράτημα [B3.α], τὸ παρακάλεσμα [B.3.β] (μιὰ θέση ποὺ χρησιμοποιεῖται καὶ κατὰ τὴ μελοποίησιν τοῦ τμήματος B4 [πάλιν]), τὸ τρομικὸ [B.3.γ], τὸ ψηφιστὸ [B.3.δ], τὸ ἕτερο παρακάλεσμα μὲ λύγισμα καὶ ἀντικενώματα [B.3.ε], τὸ τρομικοπαρακάλεσμα [B.3.ζ], ἀλλὰ καὶ ἡ γνωστὴ (καταληκτικὴ) θέση τοῦ τετάρτου ἤχου [B.3.στ].

μελική ἐπιτήδευση, πού προβάλλεται ἔντονα στὰ παραπάνω τμήματα (B2-B5), ὁλοκληρώνεται στοῦ τμήμα **B6**, πάνω στίς ἄσημες συλλαβές ἑνὸς νεανισμοῦ⁵⁶.



⁵⁶ Αὐτὸ τὸ τμήμα ξεκινάει μὲ μιὰ διπλῇ (κατιούσα) παλλιλογία τῆς θέσης τοῦ παρακαλέσματος [B.6.α1-α2], ἐνῶ στὴ συνέχεια, μέσω ἑνὸς σχήματος τρίφωνης κλιμακωτῆς ἀνάβασης [B.6.β] (πού χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὴ συνθέτρια καὶ παραπάνω, στὰ τμήματα A2 [A.2.β] καὶ B1 [B.1.γ]· πρβλ. καὶ τὴν ὑπόσημ. 54) ἡ μελωδία καταλήγει σταδιακὰ (μὲ σχηματισμοὺς παρακλητικῆς [B.6.γ] καὶ ἀντικενωκυλίσματος [B.6.δ]) στὴ βάση τοῦ πλαγίου τοῦ τετάρτου ἤχου.



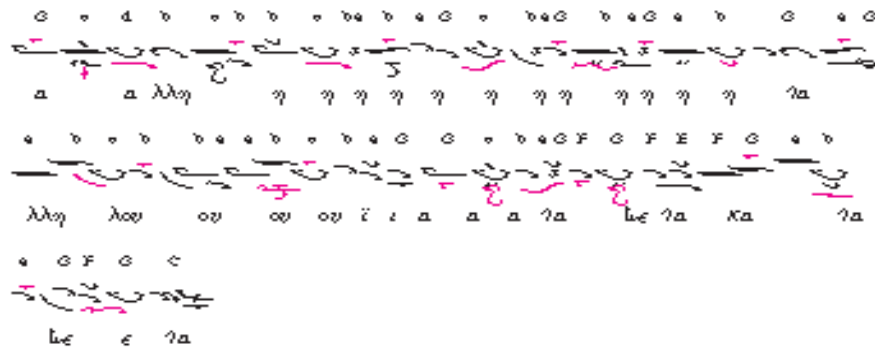
Στο τμήμα **B7**, και αφού πρώτα ή συνθέτρια μετακινήσει τη μελωδία στη βάση του τετάρτου ήχου και πάλι⁵⁷, αναγνωρίζονται άμέσως κάποια ενδιαφέροντα «έσωτερικά μουσικά δάνεια»: το μέλος πάνω στο τέλος της λέξης *ἀλληλούια* (συλλαβές –λούια) [B.7.γ] είναι πανομοιότυπο με το αντίστοιχο της λέξης *δίκαιος* στο τμήμα A2 [A.2.β]· ενώ στην τελική κατάληξη αυτού του τμήματος [B.7.δ] χρησιμοποιείται και πάλι ή τεχνική της απόδοσης, αφού το μέλος είναι ακριβώς το ίδιο με την αντίστοιχη κατάληξη του τμήματος A1 [A.1.γ]⁵⁸.

⁵⁷ Τοῦτο γίνεται με σχηματισμό όμαλου [B.7.α] αρχικά, και κλιμακωτή ανάβαση τεσσάρων φωνών [B.7.β] στη συνέχεια [σημειωτέον ότι είναι ή τέταρτη φορά που χρησιμοποιείται αυτό το μελωδικό σχήμα της ευθείας αγωγής στην παρούσα σύνθεση· προβλ. σχετικά παραπάνω, ύποσημ. 54 και 56].

⁵⁸ Προβλ. και Touliatos-Banker 1984:65 [“A double cadence concludes the setting of the antiphon proper. The second cadence which precedes the refrain is composed of a GFGFG motive that brings that portion of the chant to a close on the final G. However, the refrain of the chant does not end on the expected final but rather a fifth lower on G. The cadential formula is a pentachord G to C, which is identified with the lettered brackets C in Example 1. In the final cadence of the refrain, this formula appears in an extended sequential form. In its five-note form, it is the cadence for the fourth Alleluia statement and is the first of a double cadence for the setting of the Antiphon proper”].

Ωστόσο, όπως ήδη παρατηρήθηκε και παραπάνω (κατά τη μικροδομική ανάλυση της σύνθεσης), η συνθέτρια περιορίζεται σε πιο λιτές μουσικές γραμμές, με επαναλαμβανόμενα μουσικά μοτίβα, στο πρώτο μέρος της σύνθεσης, όπου σαφώς ξεχωρίζουν κάποιοι σταθερά χρησιμοποιούμενοι σχηματισμοί (όπως της παρακλητικής, του έτέρου παρακαλέσματος, του τρομικού, κ.ά.), σχηματισμοί που είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ότι εντοπίζονται επίσης στα τμήματα B1, B7 και B8 της σύνθεσης (τμήματα που τοποθετούνται εκατέρωθεν της παραπάνω επισημανθείσας καλοφωνικής επεξεργασίας του *άλληλούια*)⁶¹. Επομένως, δεν θα ήταν άβασιμος ο ισχυρισμός πως παράλληλα με την παραπάνω (έμφανη και κατανοητή) ανισομερή μορφολογική σύσταση της σύνθεσης υφίσταται και άλλος (λανθάνων) έσωτερικός διαχωρισμός της σε δύο επίσης μέρη: ένα λιτότερο και κλασικό (A1, A2, B1, B7, B8) και άλλο (έμβολιμο αυτό) έντεχνότερο και καλοφωνικό (B2-B6). Αυτή ή δεύτερη (ισομερής αυτή τη φορά) κατανομή της σύνθεσης (και ή εξ αυτής προκύπτουσα επιτυχής απόπειρα εξισορρόπησης ανάμεσα σε ένα πολυσήμαντο δίπολο [παλαιό/νέο, κλασικό/έντεχνο, παράδοση/νεωτερικισμός, κ.ο.κ.]), άποτελεῖ, πιστεύω, και την πιο ενδιαφέρουσα (κρυφή) παράμετρο της μουσικής πρότασης που επιθυμούσε να καταθέσει ή συγκεκριμένη συνθέτρια.

της σύνθεσης (εξαιρώντας τις προτασόμενες παρακελευσματικές προσταγές λέγε και πάλιν –που υποστηρίζουν την επανάληψη του μουσικού μοτίβου του *άλληλούια*– και περιοριζόμενοι στην απλή –και όχι διπλή– παράθεση του έφυμνίου, με τον νεανισμό στο τέλος) το μέλος που θα παρέμενε θα ήταν, επίσης, περιορισμένο, τόσο στην έκταση όσο και στην μελική επιτήδευση, ως εξής:



⁶¹ Είναι, μάλιστα, αξιο ιδιαίτερης μνείας το γεγονός ότι στο τέλος του τμήματος B1 χρησιμοποιείται μια θέση όμαλου [B.1.δ], θέση την οποία (γραμμένη με τον ίδιο ακριβώς τρόπο και τοποθετημένη στην ίδια ακριβώς τονικότητα) είδαμε και στην προηγούμενη σύνθεση της Καλογραίας (στο τμήμα A2 [A.2.η]). Δοθέντος ότι πρόκειται για δύο διαφορετικά είδη συνθέσεων (στίχος πολυελέου ή της Καλογραίας, κοινωνικό ή της κόρης του Κλαδά), μελοποιημένα –επίσης– σε διαφορετικούς ήχους (πρώτο για τη σύνθεση της Καλογραίας, τέταρτο για τη σύνθεση της κόρης του Κλαδά), ή συγκεκριμένη «σύμπτωση» κάθε άλλο παρά αναμενόμενη μπορεί να χαρακτηριστεί· γι' αυτό και είναι αξιοπαρατήρητη.

3. Παρατηρήσεις

Οί παραπάνω δύο συνθέσεις αποτελούν αμφότερες κλασικά δείγματα της παπαδικής μελοποιίας. Παρά τὸ γεγονός ὅτι καθεμιά ἀνήκει καὶ σὲ διαφορετικὸ εἶδος ψαλμωδίας (στίχος πολυελέου ἢ μία, κοινωνικὸ ἢ ἄλλη), ἀνήκουν καὶ οἱ δύο στὸ ἴδιο γένος μελοποιίας (τὸ παπαδικό) καὶ ὡς ἐκ τούτου παρουσιάζουν εὐλογες ἐπιμέρους ὁμοιότητες, γεγονὸς πού ἀναδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὴν κοινὴ πρωτογενὴ δομὴ τους (ἀποτελοῦνται αμφότερες ἀπὸ δύο βασικὰ μέρη, στὸ πρῶτο τῶν ὁποίων μελοποιεῖται ἓνας ψαλμικὸς στίχος ἐνῶ στὸ δεύτερο τὸ τυπικὸ ἐφύμνιο ἀλληλούια). Πάντως, ὅπως προκύπτει, ἔμμεσα ἀλλὰ μὲ σαφήνεια, καὶ ἀπὸ ὅσα παρατηρήθηκαν παραπάνω, οἱ δύο αὐτὲς συνθέσεις παρουσιάζουν μᾶλλον περισσότερες, ἀξιοσημείωτες, διαφορὲς σὲ ἐπίπεδο μορφολογικῆς δομῆς καὶ συνολικῆς μελικῆς ἐπεξεργασίας:

Ἡ σύνθεση τῆς Καλογραίας παρουσιάζει, εὐδιάκριτα, μιὰν θαυμαστὴ ἰσομέρεια ἀνάμεσα στὰ δύο τμήματά της. Στὸ πρῶτο μέρος, ἀνάμεσα στὶς δύο λέξεις τοῦ ψαλμικοῦ ἡμιστιχίου [εὐλογήσατε καὶ κύριον] παρεμβάλλεται ἓνα κράτημα, σχηματιζόμενο ἀπὸ ἄσημες συλλαβὲς ὁμόηχες πρὸς τὸ (ἐνδιάμεσα τῶν δύο αὐτῶν λέξεων ὑπάρχον) ἄρθρο [τόν]. Παρατηρήστε τὴ χαρακτηριστικὴ τριμερῆ δομὴ αὐτοῦ τοῦ πρώτου μέρους: στὸ τμήμα A1 ἀναπτύσσεται ἡ λέξη *Εὐλογήσατε* καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ κρατήματος [το] πού ἀκολουθεῖ· τὸ τμήμα A2 καταλαμβάνεται ἀπὸ τὸ κράτημα, πού ἀναπτύσσεται, στὸ σύνολό του σχεδόν, πάνω στὶς συλλαβὲς *τοτοτο* [σχηματιζόμενες, ὅπως παρατηρήθηκε, ὁμόηχα πρὸς τὸ ἄρθρο *τόν*], συλλαβὲς πού πρὸς τὸ τέλος μόνον αὐτοῦ τοῦ τμήματος μετατρέπονται στὶς ἀντίστοιχες *τερερε*· ἀκολουθεῖ τὸ τμήμα A3, στὸ ὁποῖο μελοποιεῖται τὸ ἐναπομείναν μέρος τοῦ ψαλμικοῦ ἡμιστιχίου [*τόν Κύριον*], ἀφοῦ ὅμως προτάσσεται (σὲ συνέχεια τοῦ τμήματος A2) τὸ κράτημα *τερερε*. Ἔτσι, τὸ ἐπιβαλλόμενο κράτημα (τμήμα A2) δὲν παρεμβάλλεται ἀπλῶς ἀνάμεσα στὶς δύο λέξεις τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, ἀλλὰ μοιάζει νὰ «εἰσχωρεῖ» ἀρμονικὰ σ' αὐτές, μὲ τὴν ἀντίστοιχη προετοιμασία (στὸ τμήμα A1), ἀλλὰ καὶ τὴν ἐπέκτασή του (στὸ τμήμα A3), ὅπως τὴν ἐπιχειρεῖ ἐδῶ ἡ συνθέτρια. Καὶ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι παρόμοια διεύρυνση τοῦ πρώτου μέρους αὐτοῦ τοῦ εἶδους τῶν συνθέσεων (ὅπου ἀναπτύσσεται ὁ ψαλμικὸς στίχος, ἓνα ποιητικὸ κείμενο –δηλαδή– πού φέρει συγκεκριμένο νόημα καὶ πρέπει κατὰ κανόνα νὰ γίνεи ἀπρόσκοπτα κατανοητὸ ἀπὸ τὸν ἀκροατὴ τῆς σύνθεσης) δὲν εἶναι συνήθης· ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη, ἡ συνθέτριά μας ἐδῶ καινοτομεῖ. Αὐτὴν τὴν «καινοτομία», ὅμως, ἴσως τὴ θεώρησε ἐπιβεβλημένη γιὰ τὴ γενικότερη ἰσορροπία πού ἤθελε νὰ διέπει τὴ σύνθεσή της. Διότι προσεκτικὴ παρατήρηση ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ἀνάλογο (τόσο στὴν ἔκταση τοῦ μέλους, ὅσο καὶ στὴ μορφολογία τῆς δομῆς) εἶναι καὶ τὸ

δεύτερο μέρος της σύνθεσης. Ἐδῶ, ἀντίστοιχο κράτημα παρεμβάλλεται ἀκριβῶς ἀνάμεσα στὴ μοναδικὴ λέξη ποὺ στοιχειοθετεῖ τὸ ποιητικὸ κείμενο αὐτοῦ τοῦ δεύτερου μέρους· στὸ ἀλληλούια. Παρατηρήστε καὶ πάλι: στὸ τμήμα B1 μελοποιεῖται πλήρης ἡ λέξη [ἀλληλούια]· ὡς τμήμα B2 διαμορφώνεται ἓνα κράτημα, ὄχι αὐτόνομα καὶ πάλι, ἀλλὰ πάνω στὴ συλλαβὴ -λη τῆς λέξης ἀλληλούια (μιὰ συλλαβὴ ποὺ βρίσκεται ἀκριβῶς στὴ μέση αὐτῆς τῆς λέξης), κράτημα βέβαια ὁμόηχο, σχηματιζόμενο ἀπὸ τὶς συλλαβὲς τιτιτι· στὸ τμήμα B3 ἐπαναλαμβάνεται, ἐν κατακλείδι, πλήρης πάλι τὸ ἐφύμνιο [ἡ λέξη ἀλληλούια], ἀφοῦ προηγηθεῖ (σὲ συνέχεια τοῦ τμήματος B2) τὸ κράτημα τιτιτι. Πάλι, δηλαδή, τὸ παρεμβαλλόμενο κράτημα «εἰσχωρεῖ», ὡς ἐπέκταση καὶ ἀρμονικὴ σύνδεση, ἀνάμεσα ὄχι ἐδῶ στὶς λέξεις μιᾶς φράσης, ἀλλὰ –ἀκόμη εἰδικότερα– στὶς ἐπιμέρους συλλαβὲς μιᾶς λέξης τοῦ ποιητικοῦ κειμένου.

Ἡ σύνθεση τῆς κόρης τοῦ Κλαδᾶ, ἀντίθετα, παρουσιάζεται περισσότερο στυλιζαρισμένη πάνω στὰ κλασικὰ καὶ καθιερωμένα μελικὰ πρότυπα τῆς ἐποχῆς τῆς. Μεταξὺ τοῦ πρώτου καὶ τοῦ δεύτερου μέρους τῆς ὑπάρχει εὐδιάκριτη ἀναντιστοιχία (τόσο ὡς πρὸς τὴν ἔκταση τοῦ μέλους, ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὴ μορφολογικὴ δομὴ). Στὸ πρῶτο μέρος (βασισμένο πάνω στὸ ψαλμικὸ κείμενο *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος*) ὡς «λέξη κλειδί» χρησιμοποιεῖται τὸ ρῆμα τῆς φράσης [ἔσται]· αὐτό, διευρυνόμενο μελικά, διαχωρίζει τὰ δύο τμήματα τοῦ πρώτου μέρους: τὸ τμήμα A1 (*Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται*) καὶ τὸ τμήμα A2 (ποὺ ξεκινάει μὲ ἐπανάληψη τοῦ ρήματος, κατόπιν μιᾶς –ξένης πρὸς τὸ παραδεδομένο ποιητικὸ κείμενο– ἐπιτακτικῆς συλλαβῆς: [νε] ἔσται δίκαιος). Ἔτσι, ἀντὶ τῆς ἀναμενόμενης διχοτόμησης τοῦ δεδομένου ποιητικοῦ κειμένου (ἓνας πλέον ἰσορροπος χωρισμὸς θὰ ἦταν, ὅπωςδήποτε, ὁ ἑξῆς: *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον // ἔσται δίκαιος*), σ' αὐτὸ τὸ πρῶτο μέρος τῆς σύνθεσης σχηματίζονται δύο ἀνισομερῆ τμήματα, μὲ τὸ ἐκτενῶς μελοποιημένο ρῆμα ἔσται νὰ «εἰσχωρεῖ» (ἀναλογικά) στὸ καθένα ἀπὸ αὐτά. Τὸ μελικὸ βάρος τῆς σύνθεσης μεταπίπτει, πάντως, στὸ δεύτερο μέρος τῆς, ὅπου μελοποιεῖται ἀποκλειστικὰ τὸ ἐφύμνιο (ἀλληλούια). Οὐσιαστικά, παρατηροῦμε ἐδῶ τὴ συνήθη στὴν ἐκκλησιαστικὴ πρακτικὴ τριπλὴ ἐπανάληψη αὐτοῦ τοῦ ἐφυμνίου: παρατηρήστε τὰ τμήματα B1, B7 καὶ B8, ὅπου τὸ ἀλληλούια μελοποιεῖται, διαδοχικά, τρεῖς φορές. Ἀνάμεσα, ὅμως, σ' αὐτὴ τὴ συνήθη τριπλὴ ἐπανάληψη τοῦ ἐφυμνίου παρεμβάλλεται καὶ μιὰ περαιτέρω μελικὴ ἐπεξεργασία τῆς ἴδιας λέξης, δομημένη σύμφωνα μὲ τὴν εὐρύτατα καθιερωμένη κατὰ τὴ συγκεκριμένη ἐποχὴ μελοποιητικὴ τακτικὴ, ποὺ προϋποθέτει διττὴ ἐπιπλέον ἐπανάληψη τοῦ ἀλληλούια, μὲ χρῆση τῶν (ξένων πρὸς τὸ ποιητικὸ κείμενο τοῦ συγκεκριμένου μέρους τῆς σύνθεσης – τὸ ἐφύμνιο ἀλληλούια δηλαδή) λέξεων λέγε καὶ πάλιν (δύο λέξεων ποὺ χαρακτηρίζονται συνήθως στὴν ἔρευνα ὡς παρακελευσματικὲς προσταγές): παρατηρήστε, ἀντίστοιχα, τὰ τμήματα

B2-B3 καὶ B4-B5, ὅπου ἔχουμε μιὰ διπλὴ ἐπανάληψη τοῦ ἀλληλοῦια (ἐπανάληψη ὄχι μόνον λεκτική, ἀλλὰ καὶ μουσική, ἀφοῦ τὸ μέλος στὰ τμήματα B3 καὶ B5 εἶναι πανομοιότυπο) μὲ πρόταξη, ἀντίστοιχα, τῶν παραπάνω δύο λέξεων. Οἱ συγκεκριμένες λέξεις νοηματικὰ μὲν ἀποτελοῦν μιὰν παρότρυνση ποὺ ἀπευθύνεται (νοερά) πρὸς τὸν ψάλτη [: λέγε (προστακτική τοῦ ρήματος λέγω) καὶ πάλιν (ἐννοεῖται, βέβαια, ἐδῶ ἢ προηγούμενη προστακτική: δηλαδή λέγε [= ψάλε] καὶ πάλι)], μελοποιητικὰ δὲ ἀποτελοῦν ἓνα ἀπὸ στοιχεῖο τοῦ ἰδιαίτερου μορφολογικοῦ χωρισμοῦ τῆς σύνθεσης σὲ ἰσάριθμα ἐπιπλέον τμήματα. Αὐτὸς ὁ χωρισμὸς καθίσταται κατανοητὸς τόσο ὀπτικά (ἀπὸ ἀπλῆ παρατήρηση τοῦ τρόπου καταγραφῆς τῆς σύνθεσης), ἀφοῦ γιὰ τὴν καταγραφή τοῦ κειμένου τῶν συγκεκριμένων λέξεων χρησιμοποιεῖται κόκκινη μελάνη (σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ μαύρη ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ ὅλο τὸ ὑπόλοιπο ποιητικὸ κείμενο τῆς σύνθεσης), ὅσο καὶ ἀκουστικά (ἀπὸ τὸν ἰδιαίτερο τρόπο ἐρμηνείας τῆς), ἀφοῦ οἱ ἴδιες λέξεις ἐρμηνεύονται ἀπὸ ἓνα μόνον ψάλτη (ἐνῶ πλήρης ἢ ὑπόλοιπη σύνθεση ψάλλεται ἀπὸ χοροῦ). Τέλος, αὐτὴ ἡ ἐνότητα «μουσικοῦ σχολιασμοῦ» τοῦ ἐφϋμνίου ἀλληλοῦια κλείνει μὲ τὸ τμήμα B6, ἓνα τμήμα ποὺ ταυτόχρονα ὁλοκληρώνει ἀρμόδια τὴν παρεμβαλλόμενη μελικὴ ἐπιτήδευση τοῦ ἐφϋμνίου (μὲ τὴν ἀκροτελεύτια προσθήκη ἐνὸς κρατήματος), ἀλλὰ καὶ εἰσάγει ἀρμονικά (μὲ τὴ λογικὴ τῆς «προετοιμασίας», μιὰν προσφιλῆ συνθετικὴ τακτική) στὰ ἐπόμενα τμήματα: παρατηρήστε ὅτι τὸ κράτημα ἐδῶ σχηματίζεται ὁμόηχα πρὸς τὸ ἀρχικὸ γράμμα τῆς λέξης ἀλληλοῦια [: ἄ - νανενα..], ποὺ εἶναι –βέβαια– ἡ λέξη μὲ τὴν ὁποία ἀρχίζει τὸ ἀμέσως ἐπόμενο τμήμα [B7] τῆς σύνθεσης. Ἔτσι, τελικά, τὸ ἐφϋμνιο ἐπαναλαμβάνεται πέντε, συνολικά, φορές.

* * *

Συμπερασματικά· ποιό εἶναι τὸ (κρυφὸ ἢ φανερό) «μήνυμα» ποὺ ἐνυπάρχει σ' αὐτὲς τὶς δύο συνθέσεις (τὶς μόνες, πρὸς τὸ παρὸν τουλάχιστον γνωστές, συνθέσεις γυναικῶν συνθετριῶν);

Ἡ σύνθεση τῆς Καλογραίας παρουσιάζει μιὰν ἀξιοθαύμαστη ἰσομέρεια, γενικὰ ἀλλὰ καὶ στὰ ἐπιμέρους ἐσωτερικὰ τμήματά της. Μοιάζει μὲ ἓνα καλοσχεδιασμένο καὶ ἄρτια τεχνουργημένο «κέντημα», δουλεμένο μὲ ξεχωριστὴ ἐπιμέλεια καὶ φροντίδα, ποὺ «στολίζει» τὴ συγκεκριμένη εὐρύτερη σύνθεση τοῦ πολυελέου τοῦ Κουκουμᾶ. Τὴν χαρακτηρίζει ἡ ἀπόλυτη τάξη, ἓνα στοιχεῖο πού, χωρὶς νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι ἐλλεῖπει (ἀποσπασματικά) ἀπὸ ἀντίστοιχες συνθέσεις ἀντρῶν μελοποιῶν, ἐδῶ ἐμφανίζεται στὴν πιὸ ξεκάθαρη ἐκδοχὴ του.

Ἡ σύνθεση τῆς κόρης τοῦ Κλαδᾶ, ἐπίσης ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα καὶ λεπτοδουλεμένη, δὲν φαίνεται νὰ παρουσιάζει κάποια

εὐδιάκριτη διαφοροποίηση ἀπὸ τὶς παραδεδομένες ἀντίστοιχες συνθέσεις τῶν ὑπόλοιπων [ἀντρῶν] συνθετῶν. Αὐτὸ εἶναι ἓνα συμπέρασμα ποὺ προκύπτει, ἀβίαστα, σὲ μιὰν πρώτη (ἐπιφανειακὴ) ἐκτίμηση. Ὡστόσο, ὁ παράλληλος (ἐσωτερικὸς) ἰσομερὴς χωρισμὸς τῆς, ὅπως ἐπισημάνθηκε λεπτομερῶς κατὰ τὴν ἀνάλυση τῆς σύνθεσης, ἓνας χωρισμὸς ποὺ ἔρχεται σὲ εὐθεῖα ἀντίθεση μὲ τὴν πρωτογενῆ (καὶ ἐμφανῆ) ἀνισομερῆ δομὴ τῆς, δὲν εἶναι δυνατόν νὰ παραμείνει ἀσχολίαστος. Αποπνέει μιὰν ἐσωτερικότητα, μιὰν μυστικότητα (μὲ συγκεκριμένο, βέβαια, καὶ σαφὴ στόχο: τὴ συμμετρία), ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς τεχνηέντως κρυμμένη ἐκδήλωση εὐαισθησίας, τῆς γυναικείας εὐαισθησίας.

Μὲ τὰ μάτια τῆς φαντασίας προσπαθῶ νὰ «δῶ» τὶς δύο γυναῖκες: Ἡ πρώτη, ζώντας (πιθανότατα) σὲ μοναστικὸ περιβάλλον (καί, ὡς ἐκ τούτου, ἀπολαμβάνοντας ἀντίστοιχη κοινωνικὴ καὶ ιδεολογικὴ «αὐτονομία»), ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν περίοδο τῆς ἀπόλυτης ἀκμῆς τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ, φαίνεται ἐλεύθερη νὰ ἐκφραστεῖ κατὰ τὴ φύση τῆς, νὰ ἐκδηλώσει εὐθέως καὶ αὐθόρμητα τὰ συναισθήματα καὶ τὴν ἔμπνευσή τῆς, ἔστω καὶ σὲ καλλιτεχνικὸ πεδίο ὃχι καὶ ἰδιαίτερα «φιλικό» γιὰ τὶς γυναῖκες. Ἡ δεύτερη, ζώντας κάτω ἀπὸ τὴ βαρὴ σκιά ἑνὸς διάσημου μουσικοῦ πατέρα, σὲ ἓνα περιβάλλον κοσμοπολίτικο, ἀλλὰ κατὰ μιὰν ἐποχὴ ἀπόλυτης παρακμῆς καὶ γενικότερης καλλιτεχνικῆς ἀνάσχεσης, ἐκφράζει (μετερχόμενη τὴ γυναικεία ἐξυπνάδα καὶ πονηριά) μιὰ λανθάνουσα ἀντίδραση· μιὰν κρυφὴ καὶ σιωπηλὴ «φωνὴ διαμαρτυρίας», μιὰν «κωδικοποιημένη» (ἀκατανόητη γιὰ τοὺς πολλούς, κατανοητὴ ὅμως γιὰ τοὺς μνημένους) διαφοροποίηση ἀπέναντι σὲ μελικά πρότυπα καὶ τεχνικὲς εὐρύτατα καθιερωμένες καὶ χρησιμοποιούμενες ἀπὸ ὅλους τοὺς ἄλλους [ἄντρες] ὁμοτέχνους τῆς. Καὶ οἱ δύο, πάντως, πασχίζουν γιὰ τὸν ἴδιο στόχο: τὸ μέτρο...

Ἀναρωτιέμαι: Μήπως, τελικά, αὐτὸ τὸ εὐτακτο, τὸ ἰσορροπο καὶ μεμετρημένο ἦθος ποὺ διέπει τὶς δύο συνθέσεις (τὴν μία ἐμφανῶς καὶ τὴν ἄλλη λανθανόντως) εἶναι καὶ ἡ ἰδιαιτερότητα ποὺ κομίζει στὴ βυζαντινὴ μελοποιία μιὰ γυναῖκα συνθέτρια;

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Alexandru, Maria (2006) «Αναλυτικές προσεγγίσεις καὶ ἰχνηλασία τοῦ κάλλους στὴ Βυζαντινὴ Μουσική. Ὁ εὐχαριστήριος ὕμνος *Σὲ Ὑμνοῦμεν*», στὸ *Μουσικὴ Θεωρία καὶ Ἀνάλυση – Μεθοδολογία καὶ Πράξη. Πρακτικὰ Συμποσίου*. Σελ. 317-29. Θεσσαλονίκη: Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν-Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν.

Abrahamse, Dorothy de F. (1985) "Women's Monasticism in the middle Byzantine period: Problems and Prospects", *Byzantinische Forschungen* 9:35-58.

Ἀναστασίου, Γρηγόριος Γ. (2005) *Τὰ Κρατήματα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη*. (Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 12). Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Basilikopoulou, Agnès (1991) "Monachisme: L' Égalité totale des sexes", στὸ Perreault, Jacques Y. (ed.) *Women and Byzantine Monasticism. Proceedings of the Athens Symposium 1988*. Σελ. 99-110. Athens: Publications of the Canadian Archaeological Institute at Athens No. 1.

Βέης, Νίκος Α. (1905) *Ἑλληνίδες βιβλιογράφοι καὶ κυρίαι κωδίκων κατὰ τοὺς μέσους αἰῶνας καὶ ἐπὶ Τουρκοκρατίας*. [Ἀπόσπασμα ἐκ τοῦ «Ποικίλου Ἡμερολογίου» τῆς δεσποινίδος Κατίνας Γ. Ἡλιακοπούλου]. Ἀθήνα.

Velimirović, Miloš M. (1966) "Byzantine Composers in Ms. Athens 2406", στὸ Jack Westrup (ed.) *Essays presented to Egon Wellesz*. Σελ. 7-18. Oxford:Clarendon Press.

Βουρλῆς, Ἀθανάσιος Θ. (2000) «Ἡ Θεολογία τῶν ὕμνων τῆς μελωδοῦ Κασσιανῆς. (Μελέτη Δογματικὴ καὶ Ἠθικὴ)», στὸ *Θέματα Ὁρθοδόξου Χριστολογίας*. (Ἐπὶ τῇ βάσει ὑμνολογικῶν κειμένων). Σελ. 155-240. Ἀθήνα.

Jakovljević, Andreas (1988) *Δίγλωσση παλαιογραφία καὶ μελωδοὶ-ὑμνογράφοι τοῦ κώδικα τῶν Ἀθηνῶν 928*. Λευκωσία: Κέντρο Μελετῶν Ἱεράς Μονῆς Κύκκου.

Gheorghitǎ, Nikolae (2008) "The structure of Sunday Koinonikon in the Postbyzantine era", στὸ Gerda Wolfram (edit.) *Tradition and Innovation in Late-and Postbyzantine Liturgical Chant. Acta of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, in April 2005*. Σελ. 331-355. Peeters-Leuven: A.A. Bredius Foundation (Eastern Christian Studies 8).

_____ (2007) *Chinonicul Duminical în perioada post-Bizantină (1453-1821). Liturgică și Muzică*. București: Editura Muzicală.

Demetriou, Christiana I. (2007) *Spätbyzantinische kirchenmusik im Spiegel der zypriotischen Handschriftentradition. Studien zum Machairas Kalophonon Sticherarion A4*. (Studien und Texte zur Byzantinistik. Herausgegeben von Peter Schreiner, Band 7). Frankfurt am Main: Peter Lang.

Εὐαγγελάτου-Νοταρά, Φλωρεντία (1984) *Συλλογὴ χρονολογημένων «σημειωμάτων» ἑλληνικῶν κωδίκων 13^{ου} αἰ.* Ἀθήνα.

Εὐστρατιάδης, Σωφρόνιος & Σπυρίδων, μοναχὸς Λαυριώτης (1925) *Κατάλογος τῶν κωδίκων τῆς Μεγίστης Λαύρας (τῆς ἐν Ἀγίῳ Ὁρει)*. Paris: Ἀγιορειτικὴ Βιβλιοθήκη Β'-Γ'.

Τιμβρώτη, Ρόζα (1923) *Ἡ γυναίκα στὸ Βυζάντιο*. Ἀθήνα: «Ἀθηνᾶ»-Ἀ. Ἰ. Πάλλη.

Carr, Annemarie Weyl (1985) "Women and Monasticism in Byzantium: Introduction from an Art Historian", *Byzantinische Forschungen* 9:1-15.

Καραγκούνης, Κωνσταντῖνος Χαρ. (2003) *Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν χειρουργικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας*. (Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 7). Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Catafygiotou-Topping, Eva (1982-83) "Women Hymnographers in Byzantium", *Δίπτυχα* 3:98-111.

Conomos, Dimitri E. (1985) *The late Byzantine and Slavonic communion cycle: liturgy and music*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Κορακίδης, Ἀλέξανδρος Σ. (2004) *Ἡ μουσικὴ ἀξία τῆς γυναικείας φωνῆς καὶ ἡ συμμετοχὴ τῆς στὴν ἐκκλησιαστικὴ μελωδία*. Ἀθήνα.

_____ (2003) «Ἡ μουσικὴ ἀξία τῆς γυναικείας φωνῆς καὶ ἡ συμμετοχὴ τῆς στὴν ἐκκλησιαστικὴ μελωδία», στὸ *Κωνσταντῖνος Δωρ. Μουρατίδης-Πρόμαχος Ὁρθοδοξίας. Τιμητικὸ ἀφιέρωμα πανελληνίου ἐνώσεως Θεολόγων*. Σελ. 921-47. Ἀθήνα: Πανελλήνιος Ἑνωσις Θεολόγων.

Κουκουλές, Φαίδων (1955) *Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμός*. Β'.Π. Ἀθήνα: Ἐκδόσεις Παπαζήση.

Κρητικοῦ, Φλώρα Ν. (2004) *Ὁ Ἀκάθιστος Ὑμνος στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*. (Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 10). Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Koubena, Elizabeth C. (1991) "A survey of aristocratic women founders of monasteries in Constantinople between the eleventh and the fifteenth centuries", στὸ Perreault, Jacques Y. (ed.) *Women and Byzantine Monasticism. Proceedings of the Athens Symposium 1988*. Σελ. 25-32. Athens: Publications of the Canadian Archaeological Institute at Athens No. 1.

Laiou, Angeliki E. (1985) "Observations on the life and ideology of Byzantine women", *Byzantinische Forschungen* 9:59-102.

_____ (1982) "Addendum to the report on the role of women in Byzantine Society", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32/1:198-204.

_____ (1981) "The role of women in Byzantine Society", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31/1:233-60.

Λάμπρος, Σπυρίδων (1923) «Ἡ γυνὴ παρὰ τοῖς Βυζαντινοῖς», *Νέος Ἑλληνομνήμων* 17:258-285.

_____ (1913) «Δύο Ἑλληνίδες βιβλιογράφου», *Νέος Ἑλληνομνήμων* 10:347-8.

_____ (1910) «Ἑλληνίδες κυρίαι κωδίκων», *Νέος Ἑλληνομνήμων* 7:91-2.

_____ (1908) «Ἡ Ἄννα Νοταρᾶ ὡς κυρία κώδικος», *Νέος Ἑλληνομνήμων* 5:485-6.

_____ (1907) «Ἑλληνίδες βιβλιογράφοι καὶ κυρίαὶ κωδίκων», *Νέος Ἑλληνομνήμων* 4:377-8.

_____ (1906) «Ἡ βιβλιογράφος Εὐγενία», *Νέος Ἑλληνομνήμων* 3:250-1.

_____ (1903) *Ἑλληνίδες βιβλιογράφοι καὶ κυρίαὶ κωδίκων κατὰ τοὺς μέσους αἰῶνας καὶ ἐπὶ Τουρκοκρατίας. Μετὰ τριῶν πανομοιότυπων. [Ἀπόσπασμα ἐκ τῆς Ἐπετηρίδος τοῦ Ἑθν. Πανεπιστημίου]*. Ἀθήνα.

Loukaki, Marina (1991) "Monastères de femmes à Byzance du XIIe siècle jusqu' à 1453", στοὺν *Perreault, Jacques Y. (ed.) Women and Byzantine Monasticism. Proceedings of the Athens Symposium 1988*. Σελ. 33-42. Athens: Publications of the Canadian Archaeological Institute at Athens No. 1.

Μανιάκης, Γεράσιμος Σ. (1993) *Οἱ γυναῖκες στὴ λατρεία. Ἡ συμμετοχὴ τῶν γυναικῶν στὴ λατρεία καὶ ὕμνογραφία τῆς Ἐκκλησίας*. Ἀθήνα: Ἐκδόσεις Τῆνος.

Μαργαροῦ, Ἑλένη Α. (2000) *Τίτλοι καὶ ἐπαγγελματικὰ ὀνόματα γυναικῶν στὸ Βυζάντιο. Συμβολὴ στὴ μελέτη γιὰ τὴ θέση τῆς γυναίκας στὴ βυζαντινὴ κοινωνία*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινῶν Ἑρευνῶν.

Νικολάου, Κατερίνα (1993) *Ἡ θέση τῆς γυναίκας στὴ βυζαντινὴ κοινωνία*. Ἀθήνα: Ἰδρυμα Γουλανδρή-Χόρν.

Πολίτης, Λίνος & Πολίτη, Μαρία Α. (συνεργασία) (1991) *Κατάλογος χειρογράφων τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος ἀρ. 1857-2500*. (Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, τόμος 54). Ἀθήνα: Γραφεῖον Δημοσιευμάτων τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν.

Raasted, Jørgen (1966) *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*. Copenhagen: Monumenta Musicae Byzantinae-Subsidia VII.

_____ (1958) "Some observations on the structure of the Stichera in Byzantine Rite", *Byzantion* 28:529-41.

Σπυράκου, Εὐαγγελία Χ. (2008) *Οἱ χοροὶ τῶν ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση*. (Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 14). Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Στάθης, Γρηγόριος Θ. (2005) «Σήμερον ἡ κτίσις φωτίζεται». *Ἡ γοητεία τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς τέχνης τότε καὶ τώρα*. Ἀθήνα.

_____ (1994-95) «Ἰωάννης Κλαδᾶς ὁ λαμπαδάριος (γύρω στὸ 1400)», στοὺν *Βυζαντινοὶ Μελοῦργοι. Μανουὴλ Χρυσάφης ὁ λαμπαδάριος. Ἰωάννης Κλαδᾶς ὁ λαμπαδάριος. Ἰωάννης Κουκουζέλης ὁ βυζαντινὸς μαῖστωρ*. Σελ. 48-51. Ἀθήνα: Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν.

_____ (1993) *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἁγίου Ὁρος. Κατάλογος περιγραφικῶς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Γ'*. Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

_____ (1989) «Ἡ ἐξέλιξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο», στὸ *Ἀναφορὰ εἰς μνήμην Μητροπολίτου Σάρδεων Μαξίμου 1914-1986*. Δ'. Σελ. 431-49. Γενεύη: Ἱερά Μητροπόλις Ἑλβετίας-Ἰδρυμα διὰ τὴν Χριστιανικὴν Ἑνότητα Atef Δανίας.

_____ (1977) *Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος Ὑμνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μελοποιίᾳ καὶ ἔκδοσις τῶν κειμένων εἰς ἓν Corpus*. (Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 1). Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Talbot, Alice-Mary (2001) *Women and Religious Life in Byzantium*. USA: Ashgate-Variorum Collected Studies Series.

Tillyard, H.W. (1911) "A musical study of the Hymns of Casia", *Byzantinische Zeitschrift* 20:420-85.

Τουλιάτου, Ντιάνα (2002) «Ὁ παραδοσιακὸς ρόλος τῶν Ἑλληνίδων γυναικῶν στὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἕως τὸ τέλος τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας», *Μουσικὸς Λόγος* 4:3-19.

Touliatos, Diane (ed.) (2000) *Kassia. Thirteen Hymns*. Hildegard Publishing Company.

_____ (1999) "The Evolution of Ancient Greek Music in Byzantium: Instruments, Women Musicians, Dance and other sundry matters", στὸ *Εὐρωπαϊκὸ Πολιτιστικὸ Κέντρο Δελφῶν. Διεθνὴς Συνάντηση Μουσικῆς. Μουσικὴ καὶ Ἀρχαία Ἑλλάδα. 5-15 Αὐγούστου 1996. Πρακτικὰ Συμποσίου*. Σελ. 87-100. Ἀθήνα 1999: «Νέα Σύνορα». Ἐκδοτικὸς Ὄργανισμὸς Λιβάνη.

_____ (1996a) "Kassia (ca. 810-between 843 and 867)", στὸ Martha Furman Schleifer and Sylvia Glickman (ed.) *Women Composers. Music Through the Ages. 1. Composers Born Before 1599*. Σελ. 1-24. New York: G. K. Hall. An Imprint of Simon & Schuster Macmillan.

_____ (Transcription and Introduction) (1996b) *Kassia. Six Stichera*. Hildegard Publishing Company.

Touliatos-Banker, Diane (1993), "The Traditional Role of Greek Women in Music from Antiquity to the End of the Byzantine Empire", στὸ Kimberly Marshall (ed.) *Rediscovering the Muses. Women's Musical Traditions*. Σελ. 111-23 & 250-53. Boston: Northeastern University Press.

_____ (1984), "Women Composers of Medieval Byzantine Chant", *College Music Symposium. Journal of the College Music Society* 24.1:62-80.

_____ (1982), "Medieval Women Composers in Byzantium and the West", στὸ *Musica Antiqua. VI. Acta Scientifica*. Σελ. 687-712. Bydgoszcz, Polska: Filharmonia Pomorska.

Trapp, Erich (erstellt) – Beyer, Hans-Veit und Leontiades, Ioannes G. (mitarbeit) (1988) *Prosopographisches Lexicon der Palaiologenzeit [= PLP]. Addenda und Corrigenda zu Faszikel 1-8. Band I/ 1-8 Add.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Τρεμπέλας, Παναγιώτης Ν. (1926) *Ἡ Γυνὴ ἐν τῇ ψαλμωδίᾳ*. Ἀθήνα.

Troelsgård, Christian (1999) "Musical Notation and Oral Transmission of Byzantine Chant", *Classica et Mediaevalia* 50:249-57.

Τσικριτοῦ, Μηνᾶς & Ζορμπᾶς, Κωνσταντῖνος (2007) «Ἡ κοινωνικὴ θέση τῆς γυναίκας μέσα ἀπὸ τὴν ἀνάλυση περιεχομένου τῶν θεολογικῶν δημοσιευμάτων τῆς περιόδου 1910-1960», *Θεολογία* 78:765-92.

Τσιρώνη, Νίκη (2002) *Κασσιανὴ ἡ ὕμνωδός. Ἀθήνα: Ἐκδόσεις τοῦ Φοίνικα.*

Φιλόθεος, μητροπολίτης Προικονήσου (1953) *Ἡ συμμετοχὴ τῆς γυναικείας φωνῆς ἐν τῷ ἱερῷ ψαλτωδῆματι.* Ἰσταμπούλ.

Χαλδαιάκης, Αχιλλεὺς Γ. (2009) «Ψαλτικὲς "οἰκογένειες". Α': Οἱ Ραϊδεστηνοί», στὸ *Byzantine Musical Culture. First International Conference-Greece 2007. With the organisational collaboration and support of the European Art Center (EUARCE).* Σελ. 157-209. Paeania: American Society of Byzantine Music and Hymnology (ASBMH) - EUARCE.

_____ (2007α) «Ἀπὸ τὸ τυπικὸ τῆς ἀκολουθίας τοῦ Ὁρθρου: Ἡ ἐπιβολὴ ἐξωψαλμικῶν ποιητικῶν κειμένων στὸν ψαλμὸ τοῦ πολυελέου», *Πολυφωνία* 11:66-88.

_____ (2007β) «Ὁ μελοποιὸς καὶ ὁ ψάλτης στὴν ἑλληνικὴ ψαλτικὴ τέχνη», στὸ *Μελοποιΐα-Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Προπαρασκευαστικὴ συναγωγὴ σημειώσεων καὶ μελετημάτων.* Σελ. 9-50. Ἀθήνα.

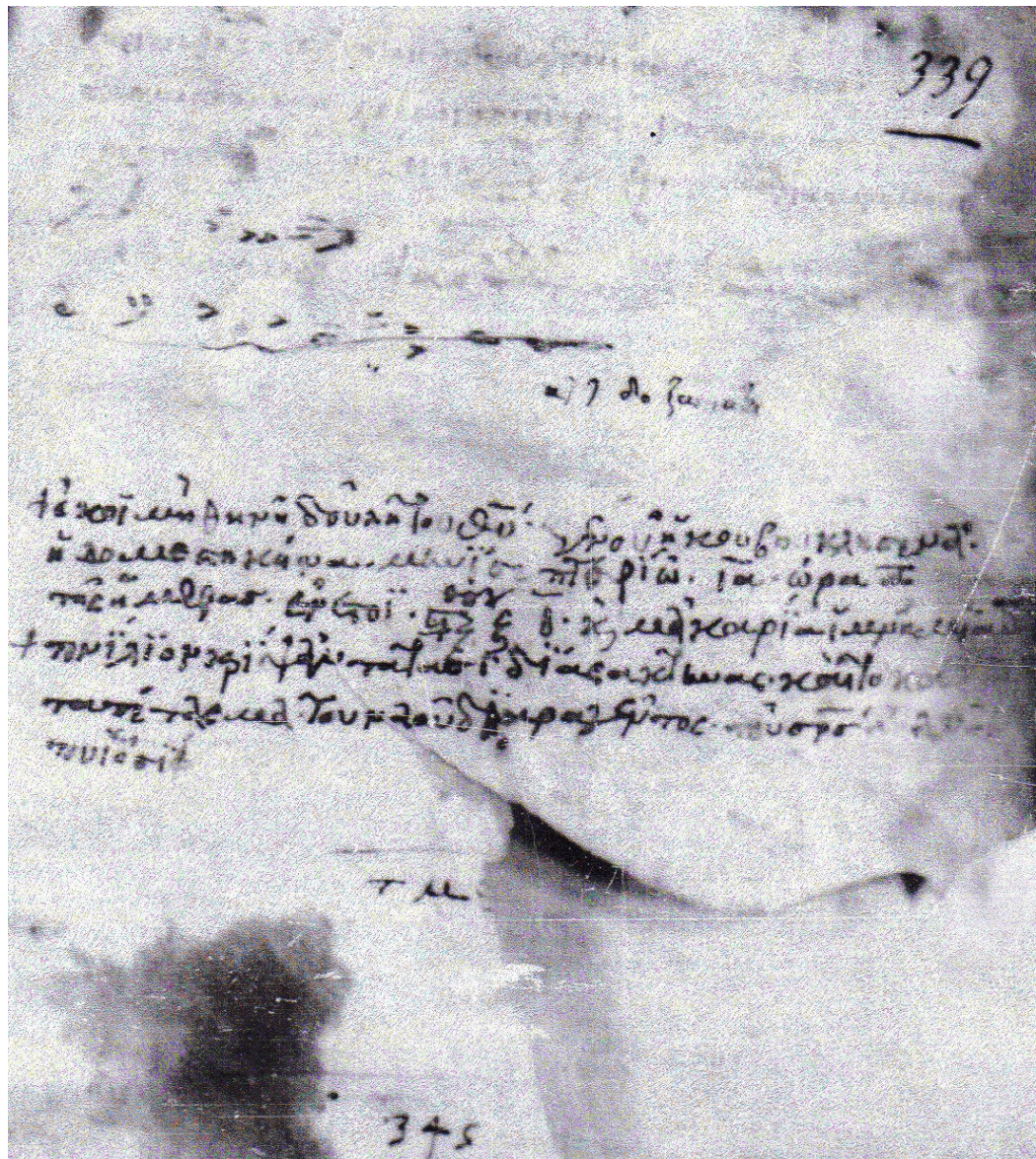
_____ (2003) *Ὁ πολυέλεος στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιΐα.* (Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 5). Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Χατζησολωμός, Σόλων Ι. (1984-85) «Τὸ τροπάρι τῆς Κασσιανῆς (9^{ος} αἰ.) στὴν ἀρχικὴ τοῦ μουσικῆ σύνθεση, κατὰ τὸν ὑπ' ἀρ. 99 βυζαντινὸ μουσικὸ κώδικα τῆς Ἱερᾶς Ἀρχιεπισκοπῆς Κύπρου (13^{ος} αἰ.)», *Ἐπετηρὶς τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἑρευνῶν Κύπρου* 13-14.1:479-93.

Harris, Simon (1999) *The Communion Chant of the Thirteenth-Century Byzantine Asmatikon.* Amsterdam: Music Archive publications, A1.

_____ (1971) "The Communion Chants in Thirteenth-Century Byzantine Musical MSS", *Studies in Eastern Chant* 2:51-67.

Χρύσανθος, Ἀρχιεπίσκοπος Διρραχίου ὁ ἐκ Μαδύτων (1832) *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς.* Τεργέστη.



Μεγίστης Λαύρας Γ 71, φ. 339r